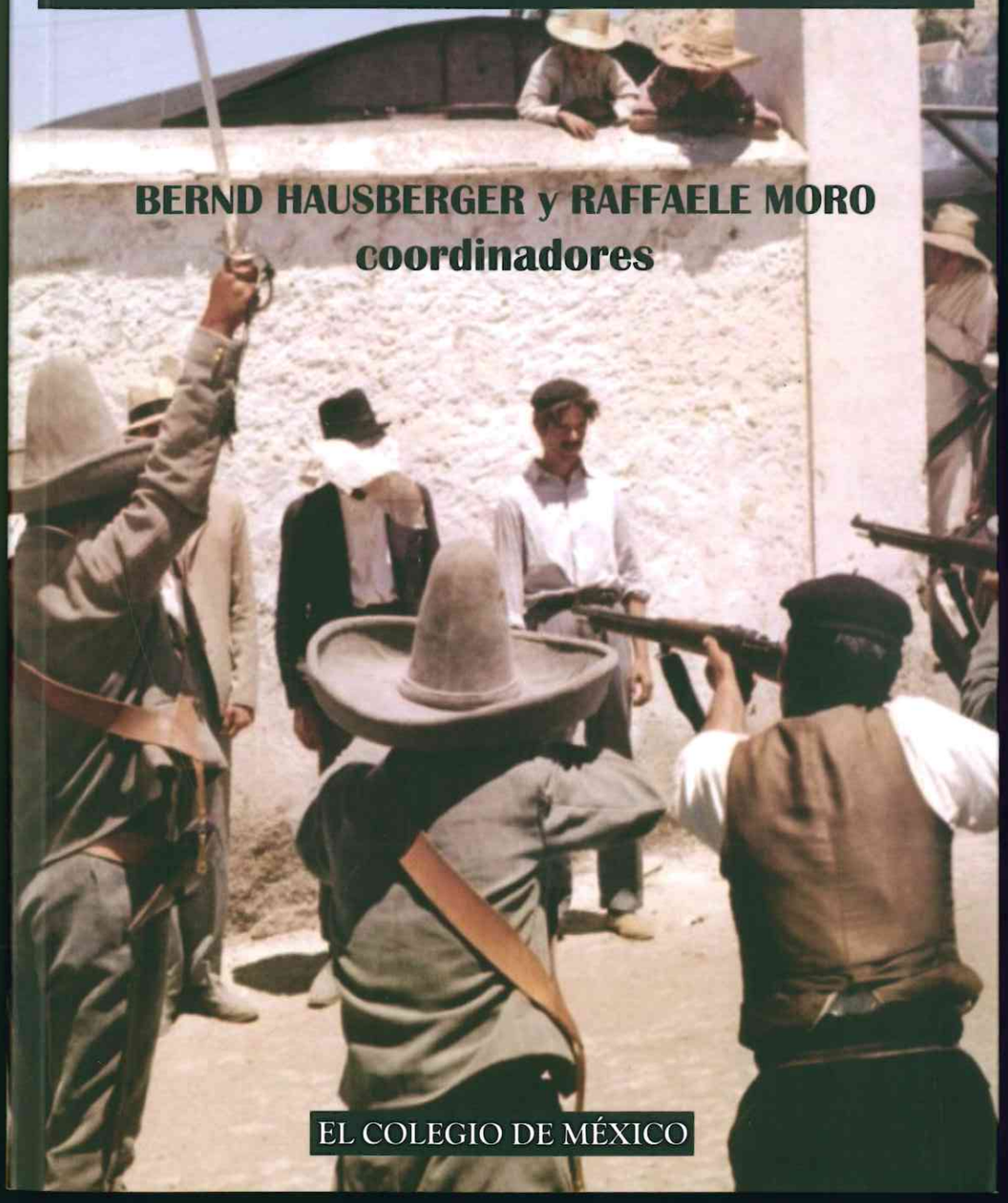
LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN EL CINE

UN ACERCAMIENTO A PARTIR DE LA MIRADA ÍTALOEUROPEA



BERND HAUSBERGER y RAFFAELE MORO
coordinadores

EL COLEGIO DE MÉXICO

791.4309720816
R4547

La Revolución mexicana en el cine : un acercamiento a patir de la mirada ítaloeuropea / coordinado por Bernd Hausberger, Raffaele Moro. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2013.
306 p. : il. byn. ; 22 cm.
Este libro es producto del Simposio La Revolución Mexicana y el Cine "Ítaloeuropeo" : Los imaginarios de los Años Sesenta, que se llevó a cabo en El Colegio de México del 22 al 23 de enero de 2009.

ISBN 978-607-462-470-0

1. México – Historia – Revolución, 1910-1920. 2. Cinematografía – Italia – Siglo XX. 3. Cinematografía – Europa – Siglo XX. I. Hausberger, Bernd, 1960- , coord. II. Moro, Raffaele, coord. III. Simposio La Revolución Mexicana y el Cine "Ítaloeuropeo" : Los imaginarios de los Años Sesenta (2009 : Ciudad de México). IV. t.

Primera edición, 2013

D. R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www. colmex.mx

ISBN 978-607-462-470-0

Impreso en México

ÍNDICE

Agradecimientos 10

Introducción, *Bernd Hausberger y Raffaele Moro* 12

"E adesso, io?", *Marco Giusti* 29

Antecedentes del estereotipo revolucionario y su presencia en los inicios del cine de ficción mexicano, *Ricardo Pérez Montfort* 38

La nostalgia por el Oeste. Reconsideraciones del cine "ítaloeuropeo" al cine norteamericano sobre la Revolución mexicana, *Adela Pineda Franco* 59

Cine popular, política y el género *western:* El caso de la Revolución mexicana, *Christopher Frayling* 86

De la Sierra Maestra a la Sierra Madre: La aventura de la Revolución y el "largo 68" italiano, *Raffaele Moro* 123

¿A matar o a luchar, compañeros? Visiones ibéricas del *Zapata western, Rafael de España* 177

La Revolución mexicana sólo sirve de pretexto: Trascendencias divergentes de una mitología cinematográfica, *Bernd Hausberger* 202

Una tenaz disputa por el botín cinematográfico: Las películas del Oeste en el mercado fílmico mexicano de las décadas de 1960 y 1970, *Eduardo de la Vega Alfaro* 246

La prohibición de la alteridad: Una interpretación de las censuras de los *westerns* revolucionarios en México, *Montserrat Algarabel* 263

Filmografía de las películas citadas 287

Autores 303

LA REVOLUCIÓN MEXICANA SÓLO SIRVE DE PRETEXTO: TRASCENDENCIAS DIVERGENTES DE UNA MITOLOGÍA CINEMATOGRÁFICA

*BERND HAUSBERGER**

CINE E HISTORIA

En 1986 Sergio Leone explicó la función que cumplió México en su *Giù la testa* (Italia, 1971), su aportación al *western* revolucionario:

> México se ha convertido en un pretexto para evocar las guerras y las revoluciones [...] Aquí, la Revolución mexicana es sólo un símbolo. No es la verdadera Revolución mexicana. Además, ella no me interesa salvo por sus relaciones con el cine: Pancho Villa, la *Cucaracha*... Ésta es una verdadera mitología.[1]

Lo que Leone expresa así, de una u otra forma, es válido para todas las películas ficcionales sobre un tema histórico: un filme es una representación subjetiva de hechos ocurridos en algún momento y no una reconstrucción objetiva de una realidad pasada; tampoco es la exposición de los resultados de una investigación científica. Una película, por lo general, ni siquiera pretende ser ni lo uno ni lo otro. Sus creadores se preocupan por la autenticidad de sus imágenes y de alguna verisimilitud del *plot* de su obra, para lo cual aprovechan también la historiografía. Pero la medida en que lo hacen depende de sus estrategias y objetivos artísticos y comerciales. Por consiguiente, no tiene sentido medir la calidad de *Giù la testa* —o de cualquier otra película ambientada en la Revolución mexicana— por su concordancia con alguna "verdad" histórica. Intentar hacerlo sería un poco como la denuncia hecha en su momento a *Les demoiselles d'Avignon*, que Picasso pintó en 1907, de que difícilmente se encontrarían en Avignon mujeres

*El Colegio de México.

[1] Simsolo, *Conversation*, p. 147 (la traducción es mía).

como las representadas en el cuadro; aún más fuera de lugar sería acusar al pintor español de que con su tipo de representación estaba denigrando la imagen de las mujeres francesas.

Reconozco que esta comparación es polémica. El debate en torno al cine sobre la Revolución mexicana es —hasta emocionalmente— complicado. Los trastornos revolucionarios que México experimentó en la segunda década del siglo XX, la fase armada de la Revolución, han desempeñado una función clave para la forma en que los mexicanos describen y explican su sociedad, para su construcción identitaria y para los discursos políticos, tanto oficiales como subversivos, los que han querido legitimar (o deslegitimar) con la Revolución el presente y plantear el camino al futuro. Para ello la memoria histórica ha sido permanentemente moldeada por la tradición oral, la historiografía, la propaganda política, los medios de difusión y las artes, como la literatura, la pintura, la fotografía y, no en último lugar, por el cine. Se ha creado un conjunto de imaginarios que, en suma, y con todas sus contradicciones, forma un mito nacional.

Así, no debe sorprender que consideraciones que insisten en el carácter ficcional o mítico de las películas históricas no hayan podido impedir que el cine extranjero sobre la Revolución mexicana en México haya enfrentado casi siempre un rechazo más o menos acentuado, mínimamente una profunda incomprensión. Basta ver el panorama que ofrece Emilio García Riera de las reacciones mexicanas a *Viva Villa!* (Estados Unidos, 1934), primera gran película hollywoodense sobre el tema.[2] Y sobre el *spaghetti western* el mismo García Riera destacó que "lograba ser tomado en serio por unos europeos absolutamente despreocupados de qué opinión podían merecer sus lucubraciones sobre los mexicanos a los mexicanos mismos; en consecuencia, lo que menos parecía importar era si los mexicanos tan metafóricos tenían algo de verosímiles".[3] Muchas de las películas extranjeras sobre la Revolución, entre ellas prácticamente todos los *westerns* revolucionarios italianos, no se estrenaron nunca en México, en parte vetadas por la censura, en parte porque los distribuidores de antemano se abstuvieron de intentar su suerte en un mercado hostil a este tipo de productos. Como testimonio extremo de tal animadversión puede servir la tajante sentencia de Jorge Ayala Blanco sobre *The Wild Bunch* (Estados Unidos, 1969): "Es *La pandilla salvaje*, un *western* miserable, efectista, colonialista, racista, sexista y truquero que entusiasma

[2] García Riera, *México*, vol. 1, pp. 212-220.

[3] García Riera, *México*, vol. 3, p. 162.

a los espectadores que comparten su ideología de extrema derecha (en forma, en contenido) y a los fascistas que se ignoran".[4]

Vale la pena preguntarse por las razones por las que películas (discutidas seriamente —aunque a veces de modo muy controversial— y más o menos exitosas en la taquilla en Europa o en Estados Unidos) fueron tan desestimadas en México. El argumento común es que estas películas son falsas y representan "visiones desquiciadas en las que la realidad histórica era lo de menos".[5] Por lo tanto, historiadores y otra gente instruida desprecian con frecuencia el cine histórico. John Womack, el clásico biógrafo de Emiliano Zapata, escribió, por ejemplo, sobre *Viva Maria!* (Francia, 1965):

> *Viva Maria!* [...] es una obra deslumbrante. Pero de nulo valor, es una parodia mal informada, pocas veces graciosa y, finalmente, estúpida. El único valor que tiene para el historiador del Morelos revolucionario es el lugar de su filmación, que es Cuautla. Por lo menos, es posible ver el aspecto que tenían los trenes hace cincuenta y cinco años, mientras cruzaban resoplando puentes, espesos y verdes cañaverales y caían, finalmente, en emboscadas. El interior de la casa señorial es también correcto y resulta muy interesante.[6]

Tanto la crítica como el hecho de que Womack justamente considerara un par de elementos auténticos como lo único salvable de esta película ilustra bien la actitud académica de su época. Pero su juicio seguramente habría hecho reír a los creadores de *Viva Maria!*, si lo hubieran conocido. Lo último que querían era retratar la Revolución mexicana o el zapatismo. No cabe duda de que todas las películas extranjeras sobre la Revolución mexicana son históricamente falsas y no corresponden a la complejidad de los hechos. Y a los cineastas, por lo general, no les importa. Cuando se acusó a Sam Peckinpah, que su visión política era simplista, contestaba: "Of course it is: That's what *The Wild Bunch* is—overly simplistic, deliberately so"; y en 1972 agregó: "the mere facts tend to obscure the truth, anyway".[7]

Todo esto, sin embargo, no es razón suficiente para explicar la mala recepción de estas cintas, pues las películas mexicanas suelen ser apenas más

[4] Ayala Blanco, *La búsqueda*, p. 216.

[5] Miranda López, "La mirada", p. 183.

[6] Womack, *Zapata*, p. 412. Sobre *Viva Zapata!* (1952) expresó un juicio de la misma índole, aunque mucho más positivo.

[7] Sam Peckinpah, Entrevista con Lee Jenson, 1970, en Hayes, *Sam Peckinpah*, p. 77; entrevista con William Murray, 1972, en Hayes, *Sam Peckinpah*, p. 109.

exactas. La crítica en el país siempre lo ha reconocido y hasta resaltado. David Ramón, por ejemplo, ha descrito las películas sobre la Revolución como "un cine que parte de una imagen casi totalmente falsa de la realidad en que nace, en que se da y que pretende reflejar, y que, peor aún, esa imagen falsa se va deteriorando al grado de volverse parodia, siniestra caricatura y disolverse en la nada".[8] Pero no por ello ninguna se prohibió,[9] y ninguna causó protestas airadas de parte de la crítica. Lo ofensivo de las películas extranjeras debe estar localizado en otro nivel.

LOS ESTEREOTIPOS DE MÉXICO, DE LOS MEXICANOS Y DE LA REVOLUCIÓN

Una razón reiteradamente alegada en contra del cine extranjero sobre la Revolución es el imaginario estereotipado que reproduce. Como estereotipo entendemos aquí imágenes e ideas generalizadoras y simplificadoras, bien asentadas en el imaginario colectivo, resistentes al cambio, a las que un individuo recurre para entender, describir, calificar e interpretar los fenómenos de su entorno. Tradicionalmente los estereotipos han sido vistos como sinónimo de prejuicio, sobre todo frente a cualquier forma de alteridad, y como opuesto al pensamiento original y crítico. Pero a otro nivel, a los estereotipos se les reconoce también una función importante en nuestros procesos cognoscitivos. Forman un *stock* de categorías estables a nuestra disposición para poder reducir la complejidad de las experiencias y hacerla manejable. Ciertamente, la relativa invariabilidad de los estereotipos no corresponde a la permanente y absoluta variabilidad de los fenómenos. El estereotipo estructura el pensamiento de tal forma que lo desconocido aparenta ser conocido; uno observa lo que "ya sabe". Se requiere una conciencia crítica de la omnipresencia de categorías estereotipadas y la disposición para trascender sus límites, mas simplemente no es posible deshacerse de ellos de una vez para siempre sin perder la orientación en el caos de las experiencias.[10]

El cine constituye un espacio propicio para reproducir y generar estereotipos, los que cumplen con diferentes funciones. Obviamente se hace uso

[8] Ramón, "Lectura", p. 94.

[9] La notable excepción, *La sombra del caudillo*, debe su enlatamiento a otras razones.

[10] Schweinitz, *Film und Stereotyp*, pp. 3-42.

de estereotipos por razones ideológicas y manipulativas. Otros surgen de las condiciones de producción. Para la confección del llamado "séptimo arte" pronto se establecieron estructuras de fabricación industrializada en serie, lo que implica que elementos se repitan de una película a otra, como estrategia para racionalizar la producción. La repetición continuada ejerce un efecto formativo en la percepción del espectador, e incluso elementos inicialmente originales se vuelven estereotipados. Además, hay que considerar el rígido margen en que se desarrolla la narración cinematográfica. Una película cuenta su historia sobre todo con imágenes y dispone para ello de un tiempo relativamente corto, en la mayoría de los casos entre 90 minutos y dos horas. Aunque se aumente la duración y se empleen diálogos o la voz de un narrador en *off* para explicar lo que no emane fácilmente de las imágenes, hay que comprimir la narración y expresar lo que se quiere expresar de la forma más corta posible. El uso de imágenes, situaciones, vestimenta, tipos de música y hasta esquemas narrativos ya identificables por el público como signos portadores de sentido ahorra tiempo, tiempo que se puede aprovechar para enriquecer la obra en otros aspectos. Los estereotipos, de esta suerte, pueden ser un recurso de economía narrativa.

Todo esto significa que en el cine se crean convenciones. Al querer presentar a un personaje como mexicano, es decir, hacerlo reconocible como miembro de una identidad colectiva, se recurre a estereotipos: el sombrero, el bigote, la canción que canta. Estas convenciones no se inventan de la nada, sino que recurren y usan imágenes ya existentes que comparte el público con el cineasta. Parte de la originalidad de una obra estaría en variar estas convenciones, en el sentido de un "extrañamiento" (concepto desarrollado por el formalismo ruso y redescubierto por la ciencia del cine neoformalista).[11] La introducción de una mirada nueva puede despertar interés, pero también confundir al público, al que incluso puede parecerle falso y no auténtico lo que ve, entre otras razones porque "la realidad" que conoce muchas veces es sobre todo fílmica. Tal variación de las convenciones como estrategia creativa se ha observado en toda la historia del cine. Sobre todo el cine de género (el melodrama, el *western*, el cine de gángsters, de horror, de guerra o de ciencia ficción) trabaja con un *set* de personajes y situaciones arquetípicas. Este arte apenas ha sido valorado por la crítica, hasta que el posmodernismo trajo consigo un cambio de visión. Hoy en día un director como Quentin Tarentino se inspira abiertamente en sus experiencias cinematográficas, con el aplauso de todo el mundo (y al quemar a Hitler en un teatro de París radicalmente ha demostrado que se puede hacer una película sin ocuparse de la verdad histórica).

[11] Véase Thompson, *Breaking the Glass Armor*, especialmente pp. 3-46.

En cuanto a la representación de México y de los mexicanos, sin duda la mirada desde el exterior a una cultura, sociedad o una persona produce una imagen distorsionada que sirve a los propósitos del espectador extranjero; tal mirada puede calificarse como explotadora, y hasta colonizadora si el imaginario que produce se vuelve hegemónico y empieza a influir en la autoconcepción del observado. Dado el poder manipulativo del cine occidental, en primer lugar el de Hollywood, tal recelo no está infundado, pero no considera en su amplitud la problemática subyacente. Las figuras mexicanas fueron insertadas en las películas sobre la Revolución mediante una iconografía y un sistema de estereotipos bien establecidos desde los inicios de la historia del cine. Los mexicanos fueron representados sobre todo como latinos imaginados, similares al hombre blanco, pero más emocionales, más extrovertidos, más superficiales, más desinhibidos, características que, por ejemplo, las mujeres exhiben por su erotismo y los hombres por su violencia. Esta diferencia graduada hace aparecer a los mexicanos como una variante —con frecuencia como una caricatura— del espectador europeo o norteamericano blanco, el que podría soñar con una liberación carnavalesca a la mexicana y conquistar a una de las señoritas apasionadas o dejarse conquistar por ella y, a la vez, puede reírse de las exageraciones del mexicano, de sus gestos, sus gritos, sus conceptos de honor, sus sombreros sobredimensionados, su gusto por el mal tequila que echa grandes llamas si se arroja a la fogata, y reafirmarse de esta forma. La figura del *greaser*, el bandido mexicano sucio e insidioso de la historia temprana del cine,[12] sería el ejemplo extremo de cómo un estereotipo peyorativo sirve para autoafirmarse en la propia superioridad frente al otro.

Pero la estereotipación, muchas veces negativa, otras veces idealizadora, de los pueblos, razas y culturas, a nivel internacional tiene su equivalente dentro de las naciones o Estados frente a los grupos regionales y étnicos, géneros, clases, grupos profesionales y generaciones que los habitan. De esta manera, el cine mexicano está lleno de estereotipos sobre el propio país y su población. Los luchadores villistas de Chihuahua apenas se habrán visto retratados en "los leones de San Pablo", de la distinguida película *Vá-*

[12] García Riera, *México*, vol. 1, pp. 51-54; Orellana, *El cine norteamericano*, pp. 148-155.

monos con Pancho Villa! (1936).[13] Todas estas cintas son intentos de una clase media urbana y, además, hasta los años setenta del siglo XX, colaboradora con una industria cinematográfica estrechamente controlada por el Estado posrevolucionario, en la tarea de explicar la historia de la nación. No obstante, ninguna película mexicana fue prohibida por sus estereotipos negativos, aunque no faltaron las críticas. Tomás Pérez Turrent hasta señaló el trato desigual que recibieron las películas extranjeras y mexicanas por parte de los censores defensores del honor nacional, al comentar el interdicto que había caído en *Giù la testa:* "En [...] *Los héroes de Mesa Verde,* se denigraba [...] nuestra revolución, aunque habría que preguntarse si en este sentido no eran más denigrantes películas como *La Bandida* o *La Cucaracha* o el 95% de las hechas por el cine mexicano a propósito de la Revolución".[14] De todo lo hasta ahora dicho, resulta que en el debate con el cine extranjero en México no se discute si una representación es auténtica y la otra falsa o estereotipada, sino que se enfrentan dos diferentes convencionalismos o sistemas de estereotipación.

El modo en que se acepta o rechaza una imagen depende del público. Aunque el cine haya empezado a crear imaginarios globales que virtualmente todos conocen, a la hora de la recepción éstos deben competir con imaginarios generados por otras instancias (por ejemplo por la escuela y los libros de texto, la televisión local). Así, las mismas imágenes causan diferentes reacciones en diferentes públicos. Obviamente, en México el espectador tiene más conocimientos (no necesariamente correctos) sobre la Revolución que, por ejemplo, el espectador promedio en Estados Unidos, en Italia o en Alemania; y dentro de México, el público de los años treinta no miraba una película como el espectador de hoy en día. Los creadores de cine, por lo general, adaptan sus obras a las circunstancias vigentes en sus principales mercados. Al mostrar su producto en otro mercado o al estrenarlo en otra época, se pueden presentar acentuados desacuerdos y malentendidos. Surgen en una interacción entre los imaginarios representados en celuloide y los diferentes sistemas de percepción que nunca son del todo objetivos o neutrales, sino formados a partir de opiniones e imaginarios parcialmente estereotipados, en cuyo marco se interpretan o se da sentido a la película observada.[15]

[13] "[C]ampesinos medieros de aspecto próspero, con mucho de charro"; García Riera, *Historia documental,* t. 1, p. 200.

[14] Tomás Pérez Turrent, *El Semanario Cultural,* suplemento de *Novedades,* 4 de marzo de 1984, citado según García Riera, *México,* vol. 5, p. 44.

[15] Schweinitz, *Film und Stereotyp,* pp. 21-24, 32-33.

Así, se esperan de los cineastas extranjeros ciertas imágenes, cierta tendencia; y con frecuencia se cree encontrarlas donde no las hay.

Tomemos como ejemplo el análisis que Jorge Ayala Blanco hizo de *The Wild Bunch,* de Sam Peckinpah.[16] La película cuenta la historia de un grupo de bandidos, cuatro gringos y un mexicano llamado Ángel, los que después de un fallido asalto en Texas, junto con el viejo Sykes, huyen a México. Se involucran con el general huertista Mapache (en cuyo campamento Ángel asesina a su ex novia convertida en amante del general), para quien realizan un robo de armas en un tren militar norteamericano. Son perseguidos por un grupo de cazadores de recompensas, liderado por su ex compañero Thornton, quienes dejan malherido a Sykes. Así regresan con Mapache, quien se apodera de Ángel y lo tortura por haber pasado parte del botín de armas a los villistas de su pueblo. En esta situación, los cuatro bandidos restantes libran una batalla apocalíptica con el general, en la que quedan aniquilados gran parte de los huertistas, sus asesores alemanes y ellos mismos. Los cazadores de recompensas son muertos por los villistas. Al final sólo sobreviven el viejo Sykes y Thornton, quienes se reúnen con los paisanos de Ángel para ir la Revolución. Pues bien, Ayala Blanco acusaba a Peckinpah de un racismo malicioso:

> el racismo de Peckinpah sabe muy bien por dónde ataca. Independientemente de las vicisitudes secundarias del retorcido relato, las relaciones entre las tres pandillas salvajes norteamericanas [...] y las tres pandillas salvajes mexicanas: la huertista, la villista y la de unos aborígenes [...] se establecen, se anudan y se estructuran sobre una idea central: la ineficacia de los mexicanos. Por más montoneros y canallas que sean los bandoleros mexicanos, revolucionarios o no, nada pueden en contra de la eficacia, la disciplina, la organización técnica y la estrategia gringa que los rebasa.[17]

Mencionemos sólo de paso que Peckinpah no se cansaba nunca de declarar su gran amor por México,[18] que vivió parte de su vida en el país y que

[16] Hay que reconocer que otros investigadores mexicanos, como García Riera, *México,* vol. 3, p. 165, o también García Tsao, *Sam Peckinpah,* pp. 71-82, expresan un juicio mucho más diferenciado.

[17] Ayala Blanco, *La búsqueda,* pp. 220-221.

[18] Sam Peckinpah, entrevista con William Murray, 1972, en Hayes, *Sam Peckinpah,* pp. 117-118. El actor Warren Oates habló de "Sam's poetic love affair with Mexico"; entrevista con Warren Oates, en Joyner, *The Westerners,* p. 43. Adicionalmente, el guionista Walon Green le

tuvo una larga, aunque azarosa, relación con la actriz Begoña Palacios (con la que se casó tres veces). Obviamente, la simpatía que uno siente no remedia tener prejuicios, pero a lo mejor éstos no correspondan a la perfidia que se le imputa al director. Más al caso viene que Peckinpah, en 1969, expresó que los equipos técnicos con los que trabajaba en México eran igualmente eficientes que en Estados Unidos[19] y que le gustaría hacer sus futuras películas en este país. Si analizamos más puntualmente los argumentos de Ayala Blanco, no queda más que preguntarse qué película fue la que vio. Sin duda la pandilla está compuesta por hombres profesionales, expertos en su brutal negocio. Pero para empezar, uno de ellos es mexicano, igualmente eficaz que los otros. Cuando la pandilla realiza su primer asalto, cae en una emboscada, preparada por un grupo de *lumpen* al servicio del capital. El doble fracaso, el asalto y la emboscada, difícilmente puede servir como muestra de la eficiencia norteamericana, y la impresión no mejora al observar que todo esto se desarrolla dentro de una ciudad de vecinos que cantan a favor de la abstinencia, mientras que los agentes del capitalismo y los forajidos se preparan para masacrarlos. Más tarde la pandilla roba las armas al ejército estadounidense, su única hazaña realizada con gloria, mientras que la actuación de los soldados que debían cuidar el transporte oscila entre la ingenuidad y la estupidez. La sensación de la ineficiencia pura culmina cuando, en la confusión desatada, los soldados y la gente del ferrocarril, todos ellos gringos anglosajones, empiezan a matarse entre sí. Es verdad que los mexicanos tampoco salen siempre muy bien parados. Mapache y sus oficiales parecen una horda dedicada al vicio (en contraste con las múltiples escenas de los soldados rasos retratados a al estilo de las fotos de Casasola).[20] En la batalla final el ejército huertista lucha con una valentía ineficiente y suicida, aunque consiguen matar también a los cuatro gringos. Pero los más eficientes de todo el relato son, explícitamente, los indios del pueblo de Ángel, los que sin dificultad sorprenden a la pandilla y la hacen momentáneamente su prisionera, para recoger las armas que se les han prometido. No obstante, Ayala opina que "el tema de la ineficacia mexicana (bien podría ser de cualesquiera otros 'naturales' de las colonias norteamericanas) se explica como una suerte de necesidad 'vital' para el imperio";[21] y deja de esta manera bien asentada su convicción de la intención arrogante, racista e imperialista del cine norteamericano.

contó a Paul Seydor: "*The Wild Bunch* was partly written as my love letter to Mexico"; Seydor, "*The Wild Bunch:* The Screenplay", p. 43.

[19] Sam Peckinpah, entrevista con Stephan Farber, 1969, en Hayes, *Sam Peckinpah*, p. 44.

[20] Richard Slotkin, que ofrece un magnífica análisis del subtexto político de la película, pone mucho énfasis en este elemento; aquí no es el espacio para profundizar en ello; Slotkin, *Gunfighter Nation*, pp. 591-613.

El general Mapache (Emilio Fernández) con su subalterno (Jorge Russek), en *The Wild Bunch*.

Ayala Blanco presenta más argumentos. Por ejemplo, vislumbra el afán denigrador en el nombre que se ha dado al general Mapache, "el apelativo zoológico es ya definitorio".[22] Aunque tal denominación sea de mal gusto, hay que mencionar que el otro mexicano protagonista se llama Ángel, y que, aunque sea brutal como los bandidos gringos y asesine a su novia, es el único de la pandilla que todavía tiene algo así como una visión social de la vida. Para continuar el juego con los nombres, se puede recordar que el jefe de la pandilla se apellida Bishop, es decir "obispo", y queda como tal, en la jerarquía religiosa, por debajo del ángel. Este ángel guía a su obispo caído hacia su final, el que no se da como consecuencia de una actitud heroica de los gringos sobrehumanos conmovidos por la suerte de su pobrecito amigo mexicano, como lo quiere ver Ayala Blanco.[23] En realidad, cuando los gringos le piden a Mapache que se les entregue a Ángel, éste está tan maltratado que un soldado opina que no vivirá mucho; y cuando Mapache, aun así, les niega su solicitud, los gringos no hacen nada sino aceptar la oferta de pasar la noche con unas prostitutas. Cuando a la siguiente mañana Bishop y sus compañeros van por Ángel, ya no se trata tanto de recuperarlo, sino de darle algún objetivo a su existencia sin sentido.

[21] Ayala Blanco, *La búsqueda*, p. 222.

[22] Ayala Blanco, *La búsqueda*, p. 221.

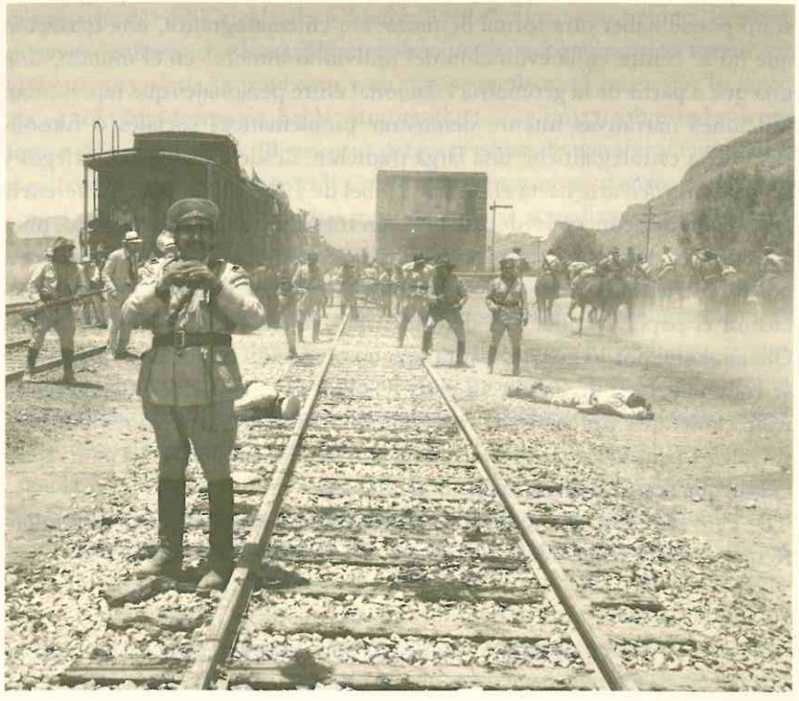
[23] Ayala Blanco, *La búsqueda*, p. 221.

Todo esto no quiere decir que *The Wild Bunch* esté libre de estereotipos, sea de ángeles u obispos o sea de mapaches. La película, sin duda, estereotipa a los mexicanos, como también estereotipa a los norteamericanos, a los capitalistas y a las mujeres. El actor Warren Oates, integrante de la pandilla salvaje, expresó su comprensión a las críticas lanzadas por grupos chicanos ante la representación de los mexicanos en el cine: "I feel it is the fault of the semi-intellectual community that writes about or makes films about Mexico, or hillbillies, or any specific group of people that does not *belong* to their semi-intellectual community. The clichéd Mexican or the clichéd southerner or the clichéd anyone is not a full man". Oates defendió, sin embargo, *The Wild Bunch,* para la cual se habían realizado meticulosos estudios con el afán de lograr una representación auténtica de sus personajes.[24] El hecho de que la indumentaria o el *setting* auténticos sean la receta para evitar la estereotipación, puede —obviamente— ponerse en tela de juicio. Paul Schrader dice que Peckinpah, al ajustar la gran mayoría de sus personajes mexicanos a categorías preexistentes (federales, caudillos, indios) los convierte en sujetos coloniales.[25] Pero el mismo Schrader señala que el desarrollo profundo de los personajes, en términos psicológicos, no le interesaba probablemente tanto a su director. Esto es un factor que le fue reprochado a Peckinpah por parte de la crítica norteamericana, la que está obsesionada con el realismo psicológico (sin interesarse gran cosa en México). Parecería, pues, que al final sólo la individualización consecuente de los personajes y de las situaciones puede —tal vez— evitar la estereotipación. Pero con todos los esfuerzos de mantener la individualidad de lo filmado, se puede sospechar que cualquier mirada a otra cultura, otra nación, otro género, otro tiempo u otra personalidad, inevitablemente tiende a ligarse a la construcción de imágenes simplificadoras, porque sencillamente es imposible abarcar toda la complejidad que caracteriza a una persona, a una cultura o a una época, y menos en los pocos minutos que hay para ello en la pantalla.

El malentendido de las intenciones de Peckinpah se puede ilustrar con los curiosos debates sobre los cortes que sufrió *The Wild Bunch* antes de su estreno. Toda la crítica culta siempre se compadeció de Peckinpah en su eterna lucha con los productores por la integridad de sus obras. En el caso de *The Wild Bunch,* sobre todo, suelen sentir que se hayan eliminado unos *flashbacks* que echan luz sobre el pasado de Bishop y Thornton, subrayando

[24] Compo, *Warren Oates,* p. 188.
[25] Schrader, "Sam Peckinpah going to Mexico", p. 25.

que estas escenas agregan profundidad a la obra y que sólo con ellas se puede entender la trama.[26] Sin embargo, consideran que la supresión de una batalla entre las tropas del general Mapache y los villistas fue justificada porque sólo interrumpió la fluidez de la historia.[27] El propio Peckinpah, sin embargo, tenía otra opinión: "these cuts are a disaster [...] I agree with taking the flashbacks out. But not those cuts".[28]



El general Mapache atacado por los villistas, en *The Wild Bunch;* escena cortada en la versión distribuida en Estados Unidos.

[26] Ebert, "The Wild Bunch (1969)", http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article? AID=/20020929/REVIEWS08/209290304/1023); también Prince, "Introduction", p. 19.
[27] Canby, "Which version did you see?", pp. 207-208.
[28] Sam Peckinpah, entrevista con Joe Medjuck, 1969, en Hayes, *Sam Peckinpah,* p. 22 (originalmente en *Take One* 2, 1969). Igualmente se indignó el actor Warren Oates, entrevista con Warren Oates, citado en Compo, *Warren Oates,* pp. 178-179. Últimamente Pick, *Constructing the Image,* pp. 165-166, ha destacado la importancia de esta escena. Curiosamente estos cortes no se realizaron en la versión distribuida en Europa.

En suma, las inquietudes de Peckinpah en *The Wild Bunch* no estaban en la psicología de los personajes. Las de Emilio Fernández y otros directores mexicanos ciertamente tampoco, y en sus películas desfila toda una serie de arquetipos del mexicano (el general revolucionario, el hacendado, la hija del hacendado, la soldadera, el revolucionario chistoso, el peón leal, el cura noble, el comerciante especulador). Obviamente, se puede descalificar a partir de ahí todo este tipo de cine. Pero también cabe la pregunta de si no puede haber otra forma de narración cinematográfica, una narración que no se centre en la evolución del individuo inmerso en el mundo, sino una que a partir de la geometría relacional entre personajes que representan funciones narrativas intente demostrar problemáticas sociales o filosóficas.[29] Esta estrategia tiene una larga tradición, desde las tragedias griegas y la *commedia dell'arte* hasta el premio Nobel de 1997, Dario Fo. La diferencia entre estos dos conceptos de arte tiene un trasfondo altamente político, pues aquí está en debate si la historia o la vida del hombre está determinada más por las estructuras o más por la psicología; en otras palabras, están en discusión el papel y la libertad del individuo, fetiche de la sociedad liberal. Obviamente, por lo general habrá una combinación de los dos enfoques, y se trata más bien de definir su peso relativo. El cine político tiende más a usar caracteres típicos para representar complejas situaciones político-sociales, lo que la crítica conservadora con frecuencia aprovecha para reprocharle que sus personajes carecen de interés.

Pero sea como sea, todavía no hemos podido explicar el mal sentimiento que el cine extranjero de la Revolución puede producir en México.

EL CINE DE LA REVOLUCIÓN COMO MITO

Una posible respuesta se deriva del carácter mítico de los filmes sobre la Revolución. Jan Assman nos dice que el mito es una historia, la que se cuenta para orientarse sobre sí y el mundo, una verdad de orden superior, la que

[29] Schweinitz, *Film und Stereotyp*, pp. 43-53, distingue entre esta tipificación y el estereotipo. Fue André Bazin quien en 1957 publicó una apología a favor de este tipo de cine al reseñar un *western* de Budd Boetticher, *Seven Men From Now* (*Tras la pista de los asesinos*, o *Los siete asesinos*, E.U., 1956): "Pas de symboles, pas d'arrière-plans philosophiques, pas l'ombre de psychologie, rien que des personnages ultra-conventionels dans des emplois archiconnus, mais une mise en place extraordinairement ingénieuse et surtout une invention constante quant aux détails capables de renouveler l'intérêt des situations", Bazin, "Un western exemplaire", p. 244.

no sólo es correcta sino además reivindica su validez normativa y posee una fuerza formativa.[30] A partir de la obra de Roland Barthes se ha insistido en que un mito no se define por su objeto, sino que es más bien una forma de habla. Sus objetos son sólo "su presa": el mito retoma un signo (consistente en significante y significado) y lo convierte en forma de una nueva significación. Al pretender expresar verdades eternas, se suprime la memoria de su composición y de su autor. La significación del mito, según Barthes, es desubjetivada, deshistorizada y "naturalizada". Al mismo tiempo, es siempre vago, polisémico e inestable: su coherencia y su comprensión varían con el contexto en que se producen y en que se reciben. El mito, por lo tanto, no es sólo una forma de habla, sino también —y quizá sobre todo— una forma de comprensión. El receptor debe ser capaz de percibir y entender la significación del signo mítico.[31] Como el receptor no es pasivo, su relación con el mito es dinámica. Por lo tanto, un mito se actualiza constantemente; de lo contrario pierde su funcionalidad.

Ahora se puede considerar la relación entre mito e historia. Los mitos antiguos, por lo general, se referían a tiempos pasados; eran una forma de transmitir la memoria de la historia, una historia que, sin embargo, se contaba para dar forma a algún significado que trascendía su contenido propiamente dicho, con lo que resulta irrelevante si su cuento es verdadero o ficticio.[32] Con el surgimiento del racionalismo ilustrado y de la historia como ciencia académica los mitos cayeron en desgracia entre los historiadores, quienes los consideraban irracionales, supersticiosos y falsos, mientras que aseveraban disponer de los métodos modernos para revelar, ahora sí, la verdad sobre el pasado, y para sacar las enseñanzas correctas de él. Con autores como Ernst Cassirer y Roland Barthes el interés en el mito se renovó. A partir de Barthes la investigación no sólo analiza mitos antiguos o de culturas exóticas, sino también el carácter mítico de narraciones e imágenes más recientes y hasta de situaciones cotidianas.[33] La historiografía misma empezó a ser estudiada como incubadora de mitos. Los mitos históricos de hoy, sin embargo, tienen un claro enlace con el tiempo y el espacio, y su carácter deshistorizado parece puesto en duda. Pero sólo se han adaptado a nuestros tiempos "modernos" comprometidos con el pensamiento racional. Aparen-

[30] Assman, *Das kulturelle Gedächtnis*, p. 76. Compárese también Bevc, *Kulturgenese*, p. 62.

[31] Barthes, *Mitologías*, pp. 199-214; Cruz y Frijhoff, "Introduction", pp. 1-6; Rieger, "Geschichte und Geschichtsmythos", p. 18; Wodianka, "Einleitung", p. 2.

[32] Assman, *Das kulturelle Gedächtnis*, p. 76

[33] Cruz y Frijhoff, "Introduction", pp. 1-5, 12.

tan representar una verdad objetiva, asegurada en los hechos, y referirse a un objeto aparentemente seguro y científicamente comprobado.

La historiografía moderna se ha desarrollado al servicio de la construcción del Estado moderno nacional. La nación es una comunidad imaginada;[34] y la historia nacional es una de las tradiciones inventadas en que se apoya,[35] o, según Barthes, una construcción mítica.[36] Fue la burguesía la que como nadie antes se dio a la tarea de profesionalizar y mitificar la historia. Mediante ella se creó un universalismo imaginario, la nación, en la que las diferencias sociales, ante todo las de clase, se funden. De esta forma, la burguesía misma como sector social particular y como creadora de la historia nacional se esfuma, al mismo tiempo que se universaliza en el diseño y las reglas de la nación. En el mito la nación adquiere un esencialismo, una naturalización; sus conflictos internos se moralizan y despolitizan. Los mitos históricos proporcionan una visión del porvenir de la nación, generada y actualizada en el marco de una cultura de memoria. Explican y legitiman la existencia de la nación, la que a su vez proporciona sentido y validez a la narración o al imaginario mítico: la nación es la razón última de toda la historia.

Las discusiones sobre el carácter, las corrientes y los objetivos de la Revolución mexicana la instituyen como periodo esencial del ser nacional y, de esta suerte, refuerzan la idea de la nación y la dejan fuera de duda. Es de sospechar que es precisamente el carácter científico que la historia reclama para sí el que fomente la mitificación. Su supuesta objetividad subraya la historicidad de los hechos narrados, pero echa un velo sobre la historicidad de la narración, la que queda puesta a la disposición del mito. El historiador sólo entra en función para autorizar la verdad transmitida y no como autor o creador de ella. Una obra de arte como una película ficcional, cuyos creadores y cuya creación son patentes, no puede adscribirse tal grado de objetividad: es subjetiva por definición. No puede, por lo tanto, crear mitos, sino que su construcción misma se convierte en objeto mítico. Esto ocurrió, por ejemplo, con *The African Queen*, de 1951, que se relacionó con el imaginario de un héroe-director masculino, quien inmerso en una África natural creó un película-obra de arte, con todas las asociaciones que esto permite. Un caso mexicano sería *La sombra del caudillo*, de 1960, no por la historia que cuenta, sino por su propia historia, al quedar vetada por la censura durante

[34] Anderson, *Imagined Communities*.
[35] Hobsbawm, "Introduction: Inventing Tradition".
[36] Barthes, *Mitologías*, pp. 228-238; Wodianka, "Einleitung", p. 6.

tres décadas. Pero, por lo general, una película es más bien un medio para transportar significados míticos ya existentes, en lo que, sin embargo, es muy eficiente. Son muchos más los que ven películas (o la televisión) o los que leen novelas que los que leen libros académicos de historia. Mediante la ficcionalización de la historia un filme puede emocionalizar la narración, reforzar su coherencia y, de esta suerte, atraer y captar el interés del público. La ficcionalización asegura así la memoria histórica, como lo ha señalado por ejemplo Javier Marías.[37]

Pero la existencia del autor/creador genera problemas si la ficción reta a los mitos, los contradice o revela su carácter construido. Como lo hace de forma subjetiva, el cuestionamiento de la verdad superior y objetiva que el mito representa puede verse como insolente. En el contexto de los mitos nacionales tal sentimiento de ofensa se agrava si la voz del autor llega del extranjero, es decir si carece de autorización para opinar; incluso si reproduce fielmente los mitos vigentes provoca inquietud. La narración de la nación tiene que surgir de su interior. Desde esta perspectiva, el problema no consiste en que el cine extranjero pinte mal a México y a los mexicanos, sino en que se arrogue el derecho para pintarlo.

Está ahí una de las razones por la que en México el cine y la investigación histórica de procedencia extranjera se acepten de manera tan diferente. La amplia investigación sobre la Revolución mexicana realizada por extranjeros, desde Frank Tannenbaum a John Womack, Friedrich Katz o Alan Knight, nunca ha tenido grandes dificultades para integrarse a los debates de la historia nacional en México, contrariamente a lo que pasa con el cine. La calidad extranjera del autor en el campo de la historiografía refuerza el carácter objetivo de la verdad transmitida, mientras que en el cine histórico subraya su subjetividad hasta deslegitimar su voz. Cuando el periodista John Reed en *Reed: México insurgente* (1970) duda de su trabajo, de verse metido en una guerra que no es la suya, como mero "espectador", un soldado villista lo consuela: "Pero tú te metiste aquí en la bola para contar la verdad, ¿no? Y esto es muy bueno, muy bueno". Pues, ¿quién será más legítimo para decir la verdad que un observador externo desinteresado?

El historiador, sin embargo, corre la suerte de Sísifo: sus esfuerzos de crear una explicación objetiva de la historia son permanentemente subvertidos por el mito. Barthes insinuó que la única posibilidad para escaparse de

[37] Marías, "Ficción y recuerdo", pp. 172-173.

la mitificación tal vez fuera mitificar al mito, "producir un mito artificial".[38] Para la ciencia, por su propia definición, no es fácil hacer suya tal estrategia, pero las artes no tienen estos escrúpulos.[39] Se observa desde finales de los años sesenta cómo una corriente del cine empezó a trabajar con los mitos de su propia historia. Clint Eastwood, por ejemplo, creó, en 1990, *White Hunter Black Heart,* su posmito o mito-mito, sobre el rodaje de la mencionada *The African Queen.* Pero a la vanguardia de este esfuerzo han estado los *spaghetti western* y su creador y antiguo mentor de Clint Eastwood, Sergio Leone.[40] Leone declaró que desconfiaba "siempre [...] de la historia oficial. Sin duda, porque he crecido bajo el fascismo". No quiso reconstruir el pasado, sino documentar el carácter mítico a la vez de la historia y del cine. "El cine, esto es el mito integrado en una fábula. No es la industria de los sueños. Es la cocina de los mitos."[41]

EL CINE DE LA REVOLUCIÓN

Partimos de la hipótesis de que en México la nación constituye el mito clave que determina tanto el imaginario del cine de la Revolución como la mirada del público a las representaciones llevadas a la pantalla.[42] La Revolución, ciertamente, se opone a ser transformada en signo mitificado de la nación. De forma general, se requiere alguna distancia de los hechos para que la historia se abra al mito[43] (de ahí el reducido interés de las tradicionales historias nacionales en la historia contemporánea). Pero es de sumo peso que

[38] Barthes, *Mitologías,* p. 229.

[39] Compárese Colavincenzo, *"Trading Magic for Fact",* p. xix.

[40] Frayling, *Sergio Leone,* pp. 266, 492; Schweinitz, *Film und Stereotyp,* pp. 226-237.

[41] Simsolo, *Conversation,* p. 110 (la traducción es mía), habla de su "volonté documentaire sur le mythe". Vale la pena regresar a André Bazin, quien no tenía gran confianza en estos esfuerzos que ya vio surgir en *Shane,* un "western au second degré où la mythologie du genre est consciemment traitée comme un sujet du film. La beauté du western procédant notamment de la spontanéité et de la parfaite inconscience de la mythologie dissoute en lui, comme le sel dans la mer, cette distillation laborieuse est une opération contre nature que détruit ce qu'elle révèle"; Bazin, "Un western exemplaire", p. 243.

[42] "Épocas hubo en las que el cine mexicano, apoyado en las diversas corrientes y formas del nacionalismo, asumió como su tarea principal la de ser el medio idóneo para representar y difundir los elementos que conformaban la identidad nacional", Vega, "El cine mexicano", p. 406.

[43] "[E]n general, el mito prefiere trabajar con ayuda de imágenes pobres, incompletas, donde el sentido ya está totalmente desbastado, listo para una significación"; Barthes, *Mitologías,* p. 220.

—a diferencia de una guerra contra un enemigo exterior— cualquier lucha interna destaque la división del pueblo y desafíe la idea de la nación que reúne en sí todos los sectores sociales en un orden aceptado por todos y en una comunidad firme (natural u orgánica), en que las diferencias de clases son relegadas a un plan secundario.

Para que el cine insertase la Revolución sin roces con la historia nacional fueron necesarias estrategias narrativas específicas. La receta más sencilla era no hablar de los ingredientes políticos e ideológicos que dividían al pueblo. *El compadre Mendoza* (1934) tematizaba todavía la fisura por la que atravesaba el país y la traición de la revolución social por parte de la burguesía que buscaba abrigo con Carranza. Pero *Vámonos con Pancho Villa!* (1936) ya dio un paso atrás, y se centró en la tragedia personal de un grupo de hombres para preguntarse por la lealtad incorruptible de los villistas a su jefe, sin prestar mucha atención al enemigo y a las causas de la lucha. Ninguna de las dos películas gustó a los ideólogos de la producción cinematográfica (y tampoco atrajo al público). Hasta se exigió la intervención de la censura contra los "que dentro de México mismo buscan nuestros defectos para exhibirlos ante los ojos del mundo entero", de la misma manera como se vigilaban las imágenes denigrantes creadas afuera; y unos años más tarde, en 1944, un censor expresó que la producción de una película como *El compadre Mendoza* hubiera tenido que prohibirse. Las dos cintas fueron condenadas "al olvido estratégico" y redescubiertas sólo décadas más tarde.[44]

Pero no por ello el tema revolucionario quedó nulificado para fines nacionalistas. En la narración sobre la Revolución y sus fracciones y etapas se pudo discutir cómo la nación quería (o debía) ver su pasado, su presente y su porvenir. La nueva élite política, que se organizó en 1929 en el Partido Nacional Revolucionario, que fue rebautizado como el Partido de la Revolución Mexicana, en 1938, y Partido Revolucionario Institucional, en 1946, se postuló como heredera de la Revolución, ya recordada como mito, mientras que la oposición (por lo menos de la izquierda) competía con ella por tal reivindicación. Este desarrollo fue acompañado con la construcción y la institucionalización de la historia oficial y con el vehemente debate sobre la identidad mexicana. Se elaboró todo un conjunto de estereotipos culturales

[44] García Riera, *Historia documental,* t. 1, p. 114. Compárese Mraz, "La trilogía revolucionaria", pp. 82-83. Sobre la lucha de la política mexicana contra la denigración de la imagen del país por el cine extranjero, véase Yankelevich, "Asesinos".

que supuestamente expresaban la naturaleza profunda de lo mexicano.[45] En el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), después de la Revolución, las guerras cristeras y las reformas cardenistas —y con el trasfondo de la segunda Guerra Mundial, en la que México entró en mayo de 1942— se promovió la política de la llamada "unidad nacional".[46]

Todo esto dejó una profunda impronta en la producción cinematográfica. A partir de 1943 Emilio "el Indio" Fernández y su camarógrafo Gabriel Figueroa[47] filmaron los amplios paisajes extendidos por debajo de un alto cielo lleno de nubes grandiosas que sirven como escenario de un drama en que se fusionaban hombre y tierra en una unidad indisoluble. Aquí no es lugar para analizar estas obras. Me quiero centrar únicamente en cómo las películas de Fernández se esforzaban para maquillar la contienda revolucionaria. En *Flor silvestre* (1943) los únicos enemigos con cara son unos bandidos, descritos como chusma salida del desorden que la Revolución había creado. El conflicto social queda reducido a la resistencia que opone un hacendado al matrimonio de su hijo José Luis con Esperanza, la hija de un campesino dependiente suyo. Pero se resuelve (aunque dolorosamente) en el amor, la venganza del padre asesinado por los bandidos y por el martirio que asume el hijo para salvar a su familia (y, quizá también, para pagar la culpa de haber desobedecido a su padre, aunque las causas hubieran sido justas). Toda la historia está contada por la vieja Esperanza, como madre, y por su nombre símbolo de la nación, a su hijo ya adulto, vestido en un uniforme del nuevo ejército, encima de un cerro desde el cual se ve el país:

> Y ahora ya conoces la historia de esta tierra que es la historia de toda la tierra de México. Como yo, muchas madres conocimos en ella la más grande felicidad y el más intenso dolor. En ella duermen nuestros muertos que son también tus muertos, hijo mío. La sangre derramada en tantos años de luchas por miles de hombres que como tu padre creyeron en el bien y en la justicia, no fue estéril. Sobre ella se levanta el México de hoy en que palpita una vida nueva.

Muy al principio de *Enamorada* (1946) un tal general Reyes, al haber conquistado Cholula, celebra un tribunal revolucionario. Expresa su mayor respeto al hacendado (es decir, la figura simbólica del viejo mundo porfirista) por la firmeza de sus convicciones y manda a fusilar a un comerciante especulador, quien no aparece como enemigo de la Revolución, sino como parásito que quiere aprovecharse de los eventos en beneficio propio y quien para salvar su vida incluso ofrece a su mujer. De esta forma, a quien se castiga es a un hombre sin carácter, un criminal, un enemigo del pueblo, y no un enemigo de clase. Aquí el discurso del general Reyes:

> Cualquier causa puede tener enemigos, porque los hombres tienen derecho a pensar libremente, o no son hombres libres. Se puede sentir respeto por el enemigo que lucha y muere por la causa que él considera justa. Pero aquellos que se tambalean entre dos bandos, que quieren estar bien con todos, los que no son enemigos de nadie cuando hay una lucha en que se juegan los destinos futuros de la patria, éstos son los verdaderos traidores, los bastardos, las sanguijuelas que se alimentan chupando la sangre de sus hermanos.

En el resto de la película el general se dedica a conquistar a Beatriz, la orgullosa hija del hacendado, y cuando ésta al final lo sigue a la batalla, la reconciliación clasista está realizada (y de paso, también la reconciliación entre los géneros en forma del sometimiento de la hembra al macho). Lo que hace posible tal desenlace es el patriotismo que reúne a todos los honrados: "Me extraño haberlo encontrado por aquí", dice el general Reyes al hacendado Carlos Peñafiel (y los apellidos hablan por sí solos). "¿Por qué no se fue con ellos?" Y la respuesta no puede ser más firme: "Porque ésta es mi tierra. Aquí nací y aquí me enterrarán con los míos". También los hacendados son mexicanos, así como la censura lo quería (y Beatriz, para seguir a su general y rey, deja a su prometido, un norteamericano simpático, pero, en fin, no mexicano).

Una década más tarde, en la trilogía de Ismael Rodríguez sobre Pancho Villa, los enemigos del Centauro del Norte no aparecen mucho, y si lo hacen, son presentados de forma neutral y hasta positiva. El episodio "Qué lindo pelao" de *Así era Pancho Villa* (1957) puede servir como ejemplo. En una hacienda ocupada Villa manda fusilar a un oficial federal a quien demuestra al mismo tiempo mucho respeto por su valentía. El oficial, sin embargo, rechaza todos los favores de Villa expresándole su desprecio sin temor, y fumándose su último puro sin que le tiemble la mano.[48] Mientras

[45] Véanse por ejemplo Pérez Montfort, "Representaciones e historiografía" (en prensa); Mraz, "La trilogía revolucionaria".

[46] Pérez Montfort, "La unidad nacional, 1940-1946".

[47] Véase Feder, "A Reckoning. Interview with Gabriel Figueroa", p. 13.

[48] Imagen prestada del fusilamiento de David Berlanga, descrito por Guzmán, *El águila y la serpiente*, p. 420.

tanto observa cómo Villa le dice a un peón que no le bese la mano: "¡Y no le des el mal ejemplo a tus hijos! Un hombre no besa la mano a nadie, lo oyes: ¡a nadie! Por esto estamos haciendo la Revolución".[49] Ahora, el federal sí acepta el honor, antes rechazado, de que Villa dirija al pelotón de fusilamiento. Mensaje: nos peleamos y nos matamos, pero en el fondo compartimos todos los mismos ideales, machistas y sociales. La cohesión del pueblo es más fuerte que la división.

Al centrarse en la figura histórica de Villa, Ismael Rodríguez difícilmente pudo evitar tratar el asesinato del "Centauro del Norte". Lo hace, sin embargo, con admirable artificio que combina el trasfondo histórico del evento con los ingredientes del mito nacional. En *Cuando ¡Viva Villa...! es la muerte* muestra cómo una persona poderosa trama el complot para eliminar a Pancho Villa. Se lo ve sólo de espaldas, mas se pudo suponer que se trataba de Plutarco Elías Calles. Ahora, Calles no era precisamente uno de los héroes de la Revolución y había caído en descrédito durante el cardenismo; además, toda la conspiración está presentada como obra de un grupo pequeño, en el que no falta gente con ética personal: cuando "el jefe máximo" les ofrece un pago, uno se niega a aceptarlo porque quiere la muerte de Villa por razones justas, no por dinero. Villa, por su parte, llega a su destino final cuando viene de una fiesta, a la cual había sido invitado para ser padrino de un bebé (es decir, del futuro de México). El espíritu del pueblo se muestra cuando un hombre borracho populachero, por motivos instintivos agrede a uno de los conspiradores que acude a la festividad para asegurarse de que Villa tome el camino de regreso por donde están acechándole los asesinos. En Parral, mientras tanto, en vano le espera la joven maestra, cuya escuela Villa estaba apoyando (y donde el niño recién bautizado un día ojalá reciba su educación). Villa muere baleado, pero queda instituido como héroe del pueblo cuyo futuro ha ayudado a preparar.

En *La soldadera* (1966) tampoco aparece el enemigo. Del ideal de la Revolución no ha quedado mucho. La Revolución tal vez no fue exitosa, tal vez ni siquiera tenía objetivos claros, pero la película es presentada, desde la perspectiva de una mujer arrastrada por los tiempos, como una pesadumbre compartida por todos. El director de la obra, José Bolaños, lo expresó así: "Me parece que la guerra desintegra todas las relaciones, los lazos familiares, la

[49] Escena inspirada en la norteamericana *Viva Villa!* (1934), donde Villa le prohíbe a su gente quitarse el sombrero frente a él (aunque inmediatamente después se lo quite frente a la joven dama burguesa que admira).

casa... todo. En el último de los casos quien representa la unidad familiar, es la mujer: a ellas no les importan las guerras, para ellas eso es simplemente el caos".[50] De esta forma se cuestiona el imaginario de la Revolución como momento de cambio radical, pero al hacerlo implícitamente se da continuidad a la idea de la nación, aunque sea como comunidad unida en el sufrimiento.

Más compleja es el trama en *El caudillo* (1968), película ambientada en el zapatismo. En contra de su voluntad, Valentín, un cazador que prefiere la vida solitaria en la sierra a la convivencia con los hombres, se ve involucrado en las luchas con los federales, los que para nada son simpáticos. Pero cuando un médico que anda con los revolucionarios asesina a algunos soldados prisioneros por motivos de venganza personal, Valentín interviene enérgicamente:

> —¡Animal! ¡Están desarmados!
>
> —¡Son federales, perros federales!
>
> —Éstos son federales porque les pagan. Pero son pobres. ¿No oyes? ¡Pobres![51]

El médico reincide y Valentín lo manda fusilar. "Esto del doctor, no es tan serio. En la bola se vale todo", le dice un coronel, pero Valentín contesta:

> No, coronel, ésa no es mi Revolución. Eso no es por lo que yo estoy peleando. Mi revolución es por el respeto para el que quiere ser mejor. Mi Revolución es por la tierra, por el maíz, por la comida de los hijos que usted perdió y que yo no tengo, pero que muchos tienen, ésa es la única Revolución que merece triunfar.

Con esto se cierra un círculo narrativo del *plot*, pues al principio de la película Valentín se había unido a los zapatistas sólo para vengarse de un capitán federal por la muerte de su mujer. Al encontrar a su enemigo ya liquidado antes de haberle dado alcance, desea retirarse a la sierra, y sobre los

[50] Citado en García Riera, *Historia documental*, t. 7, p. 19. Significativamente, Bolaños usa la palabra "guerra" y no "revolución".

[51] Esto puede ser una referencia a *Vámonos con Pancho Villa!* en la que ya se dice que los soldados "son sólo unos pobres". En *Reed: México insurgente* (1970-1973) Villa define las tres clases de "hijos de puta": los colorados, los oficiales de carrera y los soldados rasos, de los cuales fusila a los primeros porque "no tienen remedio" e igualmente a los segundos "para que aprendan", pero intenta convencer a los terceros de la causa revolucionaria.

revolucionarios todavía opina: "a ustedes no los entiendo: se juntan hombres con hombres y ya luego se matan como animales". Y el mismo coronel del diálogo final, que ya ha perdido a sus hijos en la lucha, le contesta:

> Valentín de la sierra, mira, todos andamos en lo mesmo. Éste no es un pleito contra un capitancito, esto es contra un mal gobierno que está matando de hambre a muchos pueblos. Éste es un pleito por un pedazo de tierra, sembrarlo y cosechar tu maíz, para que coman los hijos, y no es allí un pleito de venganza por un pariente muerto.

El pueblo, la justicia que debe regirlo y la lucha por instituirla están por encima del individuo; y los individuos que no quieran reconocerlo deben ser eliminados. En la cinta la dura necesidad de matar al doctor queda destacada porque éste revela su clasismo y desprecio por los pobres ya al reunirse con los revolucionarios, pues sólo ve allí una posibilidad de ascenso social, como se lo explica a su novia:

> Aquí hay una mina, digo, ésta es la oportunidad de nuestra vida. Los que estamos abajo, podemos quedar arriba [...] esta Revolución está destinada para triunfar. Estos indios no tienen capacidad de gobierno, necesitan de gente como yo, es el momento perfecto para crecer, hay que mostrar un clara visión a estos bestias.

Se enuncia un peligro para los objetivos de la Revolución, que no parte de los federales o de los viejos hacendados sino del propio seno de la Revolución, de gente que quiere aprovechar el cambio para sus fines egoístas. El médico de *El caudillo* termina fusilado, pero quien quiera puede ver aquí una alusión a la nueva clase dominante posrevolucionaria.

El caudillo se estrenó en 1968, año simbólico para la entrada en crisis del discurso oficial revolucionario, aunque en el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) tomara un último vuelo "progresista". Esto dejó sus repercusiones en el cine. Ya no son tema de este ensayo, pero quisiera mencionar al menos dos películas que marcan el cambio: *La generala* (1971), de Juan Ibáñez, y *Reed, México insurgente* (filmada en 1970, pero estrenada en enero de 1973),[52] de Paul Leduc. En la película de Leduc buena parte de los personajes, inclusive Reed mismo, parecerían estudiantes de los sesenta, con

[52] García Riera, *Historia documental*, t. 15, p. 156.

El general Urbina (Eduardo López Rojas) en *Reed: México insurgente*.

sus preocupaciones, su autocuestionamiento psicoanalítico, sus cabellos largos y su forma de hablar, y hay sutiles críticas; por ejemplo, una corta escena con un Venustiano Carranza arrogante y autoritario. Una larga conversación entre el joven revolucionario Longino y Reed revela la ingenuidad ideológica tanto de los antiguos revolucionarios como de los rebeldes estudiantiles. Longino sueña con explotar una vieja mina española y volverse tan rico como el corpulento general Urbina, que por su jovialidad autoritaria parece caricatura del político priísta. "Vista a la distancia —escribió Emilio García Riera en 1994— *Reed* no dice tanto de la revolución o

de John Reed como de Paul Leduc."[53] Mucho más drástica es *La generala*, con María Félix, en su último papel, una cinta despreciada por los críticos e historiadores del cine y llena de crueldades, matanzas y violaciones. En una secuencia, el ejército rodea una plaza en la ciudad de México, y cuando un anarquista les abre fuego, los soldados masacran a toda la muchedumbre reunida. Es obvia la insinuación a la noche de Tlaltelolco, del 2 de octubre de 1968.

Hubo, por supuesto, excepciones anteriores a esta nueva época, películas que enfocaron el conflicto revolucionario más abiertamente. Una sería *La escondida* (1956) de Roberto Gavaldón,[54] otra *La rebelión de los colgados* (1954), película que pretende reconstruir la cruel explotación de los indios de Chiapas por los miembros de una compañía de taladores de caoba y la no menos brutal rebelión de los indios contra sus opresores. De esta manera, coloca el conflicto de clase en el centro de su *plot*, si bien lo exotiza al presentarlo como conflicto interétnico en la selva lacandona del año 1910; y, al principio, un texto en la pantalla intenta calmar posibles preocupaciones, al advertir que en el México moderno ya no ocurrían cosas como las que la película muestra (truco que empleaban muchas películas mexicanas, por ejemplo, *Los olvidados*, de 1950, pero también cintas tan populacheras como *El ametralladora*, de 1943, con Pedro Infante; todas estas indicaciones tranquilizadoras demuestran la incomodidad sentida por el sangriento pasado revolucionario). Al final, con los explotadores muertos y las instalaciones del campamento en llamas, los indios se marchan gritando: "¡Ahora somos libres! ¡Regresemos a nuestras casas!" Tal regreso a su vida anterior no expresa ninguna preocupación por el futuro de la nación. Sólo una voz en *off* intenta transmitir un mensaje más progresista: "Por aquel entonces, aquel pequeño hombre Francisco Madero había sido electo presidente de México, comenzando una era de emancipación y progreso para todo un pueblo".

La rebelión de los colgados no fue bien recibida en México, aunque películas posteriores se iban a inspirar en sus crueldades.[55] "[N]o es de mi agrado —escribía Juan Dieguito—. No soy partidario de ir al cine a sufrir

[53] García Riera, *Historia documental*, t. 15, p. 158, y continúa: "y esto no es un reproche: en arte, importa más el artista que el tema", argumento que difícilmente hubiera aplicado a artistas como Sam Peckinpah o Sergio Leone.

[54] Andrés de Luna ha llamado a esta cinta "una de las grandes épicas de la Revolución. Subvalorada", Luna, *La batalla*, pp. 265-266.

[55] Flores Villela, "Pólvora", pp. 83-84.

desagrado y hasta horror." [56] Tampoco gustó a Emilio García Riera,[57] y Jorge Ayala Blanco enunció un juicio como siempre implacable:

> En su demagógico lenguaje no podemos encontrar ninguna efusión de lirismo, ningún impulso solidario, ninguna nobleza. El humanitarismo y la retórica dominan. Para el director de origen alemán, el sufrimiento de esos peones nunca llegaría a ser tan profundo ni emotivo como sentirse obligado a llevar *Orquídeas para mi esposa* [película de Crevenna, de 1954] engañada.[58]

Folleto austriaco de programación de la *Rebelión de los colgados*.

[56] *Cinema Reporter*, año 21, núm. 852, 17 de noviembre de 1954, p. 28 (pero, además, le pareció muy bien realizada).

[57] García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, t. 5, pp. 254-256.

[58] Ayala Blanco, *La aventura*, pp. 166-167.

Sea como sea, hay pocas películas que se concentran tan decididamente en el conflicto social, el que no es resuelto por la conciliación sino por la extinción de los opresores; y es de dudar si el lirismo, el impulso solidario y la nobleza hubieran aportado a sus objetivos. Quizá deba su particularidad a que al abandonar su director original, Emilio Fernández, el proyecto apenas empezado el rodaje, la obra quedó en manos de gente de origen extranjero, del director Alfredo Crevenna, nacido en Fráncfort, del guionista Hal Groves alias B. Traven, alemán también, y del productor José Kohn, de Bohemia.[59] Por esta razón la película quedó fílmicamente por debajo de la obra del "Indio" (pero al mismo tiempo se la preservó de su *pathos* habitual). *La rebelión de los colgados* no venía a servir a la mitología nacional, por la brutalidad con que los mexicanos se tratan entre sí. Pero preocupaciones de este tipo probablemente no eran compartidas por sus creadores. Traven había escrito la novela en la que se basó el guión en los tiempos del apogeo del autoritarismo en Europa y quiso establecer analogías entre el aserradero en la selva con los campos de concentración en Alemania y los campos de trabajo en Siberia; está ahí una idea de la universalidad de los conflictos de clase: "la relación que muestra [...] entre blancos, ladinos e indios, puede ser análoga a la existente entre blancos ricos, blancos pobres y negros".[60] Así la Revolución ya está empleada como pretexto para exponer una problemática que va más allá de la realidad mexicana, como lo enunciaría Sergio Leone más tarde, en la cita referida al principio de este ensayo. Tal internacionalismo la historia nacional —o el cine nacional— lo ve con desconfianza.

LOS CINEASTAS EXTRANJEROS Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA

El cine extranjero nunca ha usado la Revolución para reflexionar sobre el porvenir de la nación mexicana. No tiene reparo en presentar a México como un país dividido, en el que los mexicanos se matan entre sí. Como las imágenes vivas intensifican el efecto de las batallas, las ejecuciones, los asesinatos y los muertos, las películas han preocupado a las instancias que cuidan los imaginarios de modo especial. Sergei Eisenstein contó que ya a principios de los años treinta las autoridades mexicanas, al estudiar su proyecto *Que viva México,* le señalaron que "los hacendados y los peones son

[59] "Totenschiff. Hauke & Kohn", *Der Spiegel,* 30, 22 de julio de 1959, p. 51.
[60] Sancipirián, *B. Traven,* pp. 112-120 (la cita es de la p. 119).

ante todo mexicanos, y no es en absoluto necesario subrayar el antagonismo entre los diferentes grupos de la nación".[61] La misma experiencia tuvo, décadas más tarde, el escritor Luis Reyes de la Maza, encargado de la Dirección de Cinematografía para controlar el rodaje de *The Wild Bunch.* En contra de sus reservas, Peckinpah y su actor "el Indio" Fernández (quien en sus propias obras nunca se había tomado esta libertad) lo convencieron de que no había que preocuparse, pues los malos de la película eran huertistas, de los que también en México se sabía que eran malos. Así, Reyes de la Maza no se opuso a la filmación, lo que le provocaría grandes problemas. Años más tarde reconoció su error: "Lo que no pensé, en mi infinita pendejez, fue que, huertistas o no, eran ante todo mexicanos, y que la imagen que de ellos se daba al mundo no podía ser más deplorable".[62]

El tema trasciende la autenticidad histórica. A veces los cineastas extranjeros identifican a los contrincantes con claridad. En *Quien sabe?* (1966), de Damiano Damiani, por ejemplo, los protagonistas luchan contra Carranza, y son oficiales del ejército carrancista los que le pagan a un sicario norteamericano para eliminar al general Elías, quien protagoniza una mezcla entre Zapata y Villa. Tanto Zapata como Villa fueron asesinados por encargo de la fracción constitucionalista, carrancista-sonorense, pero ésta había ganado la Revolución y por consiguiente el cine mexicano, después de *El compadre Mendoza,* durante décadas había evitado denunciar tan abiertamente al grupo gobernante. *La sombra del caudillo* (1960) fue prohibida por meterse con el pasado oscuro del ejército constitucionalista. Por consiguiente, *Quien sabe?* nunca fue exhibida en México.

Ahora hay que preguntarse por los motivos que impulsaron a los cineastas extranjeros a meterse en una historia que en términos nacionales no era suya y asimismo por las razones por las que un evento de la historia latinoamericana pudiese atraer al público a los cines en Estados Unidos y Europa.

En primer lugar hay que señalar que la Revolución mexicana llegó a las pantallas internacionales sobre todo a través del *western,* durante décadas el género fílmico más exitoso. El *western* como drama de la frontera, donde el hombre blanco-protestante llegado desde Europa construye una nueva civi-

[61] "Introducción de Eisenstein al guión del filme '¡Que viva México!'" (1947), en Seton, *Sergei M. Eisenstein,* p. 479; sobre la vigilancia por parte de la censura a la que se vio expuesto Eisenstein durante su estancia en México, véase Reyes, *El nacimiento,* pp. 204-212.
[62] Reyes de la Maza, *Memorias de pentonto,* México, Posadas, 1984, pp. 121-123 (citado según García Riera, *México,* vol. 3, p. 167.

lización basada en el individualismo y la democracia, es en el fondo una mitología fundacional, una autorreflexión en términos nacionales.[63] No obstante, ha encontrado una aceptación global. El público fuera de Estados Unidos ubicaba en la historia de la conquista del Oeste sus propios imaginarios sobre el hombre, la barbarie y la civilización. El *western,* dijo Sergio Leone, "en realidad fue inventado por Homero. Es un género universal, porque habla del individualismo [...] es abstracto y constituye la base de todos los arquetipos humanos. Más que un género, es el territorio de nuestros sueños".[64] Desde el siglo XIX en el viejo continente prosperaba una tradición propia de novelas de aventuras ambientadas en la frontera del Oeste y no rara vez en el límite con México o en México mismo.[65] Cuando surgió el cine, no tardó mucho en que en varios países europeos fueran producidos *westerns* propios; el cowboy francés Joe Hamman rodó, entre otras, *Le desperado,* en 1907, y *Un drame mexicain,* en 1909.[66] Después de 1945, en una Europa que vivía la resaca de las desastrosas experiencias de destrucción y autodestrucción, creció la admiración hacia Estados Unidos, un país en auge y construido ideológicamente como modelo opuesto al fascismo y al comunismo, y asimismo se popularizaron las películas vaqueras o las novelitas del Oeste, de entrega semanal. En este proceso Estados Unidos se convirtió en un mito propio y en metáfora del mundo occidental. Cuando en los años sesenta, como expresión europea de este imaginario, los *spaghetti westerns* irrumpieron en los mercados internacionales, tuvieron que enfrentar bastante animadversión en Estados Unidos. Se les reprochaba que les faltara profundidad, que mostraran demasiada violencia especulativa,[67] que fueran bobos y hasta antinorteamericanos. Cuando el Dios padre del *western* clásico, John Ford, le preguntó al guionista y director Burt Kennedy de qué trataban los nuevos *westerns* italianos, éste le dio una respuesta concisa: "No story, no scenes. Just killing".[68]

[63] Sobre el mito de la frontera, véase el capítulo de Adela Pineda en este volumen.

[64] Citado en Aguilar, *Sergio Leone,* p. 142.

[65] Véase Bleton, *Western, France,* pp. 44-67, 139-145; Witzmann, *Eigenes und Fremdes.*

[66] Rieupeyrout, *La grande aventure du western,* p. 430; Frayling, *Spaghetti Westerns,* p. 29; García Riera, *México,* vol. 1, pp. 19-20; Göktürk, "Moving Images", pp. 93-102; Bleton, *Western, France,* pp. 156, 209-211.

[67] "But something was missing in these hugely successful, resolutely bloodthirsty films: depth. The spectacle of violent death after violent death, interspersed with rapes, mutilations, hangings, and ritual executions, was accomplished in the spaghetti Westerns without even a modicum of character or motivation. These films [...] were empty at the center [...] nothing more or less than efficient killing machines", Dixon, "Re-Visioning the Western", p. 170.

[68] Citado en Frayling, *Spaghetti Westerns,* p. 35.

En los *westerns* estadounidenses los mexicanos son —como los indios— representaciones del "otro", ya existente. Pero mientras que los indios fueron exterminados o marginalizados (y, por lo tanto, independientemente de su salvajismo, se les puede conceder cierta grandeza trágica), México, aunque se le hubiesen quitado grandes territorios, ahí continuaba, como reto no resuelto. Por un lado, esto produjo una tendencia a minimizar o callar del todo el pasado hispánico del Oeste. Pero por el otro México proporciona un motivo para reflexionar sobre la validez del mito, sobre el destino histórico de la frontera, su fin o su posible extensión, más allá del territorio estadounidense, algo que puede abordarse de modo afirmativo (hasta triunfante e imperialista) y también de forma crítica (al denunciar el racismo y el expansionismo). Estas reflexiones críticas o revisionistas se generalizaron en los años sesenta y principios de los setenta.

Pero el régimen de valores e imágenes del *western* clásico no cedió el espacio sin resistencia, sino que se ahogó en un baño de sangre. La pronunciada violencia de los *westerns* italianos, la que Hollywood pronto hizo suya, especulaba con el gusto del público, mas refleja también la creciente irritación de las sociedades occidentales con sus propios valores, insistentemente resaltados en la guerra fría y puestos en entredicho por las guerras de descolonización en África y en Indochina, la Revolución cubana, la protesta estudiantil, la pugna de los negros estadounidenses por sus derechos civiles y los rezagos disimulados del nunca digerido pasado fascista en muchos países europeos. Hasta el cine estaba en crisis (en primer lugar por la competencia de la televisión) y el llamado New Hollywood buscaba nuevas perspecivas, muchas veces críticas y desilusionadas. En el mismo año 1969 se estrenaron obras como *Easy Rider,* donde la alternativa roquera fracasa fatalmente frente a la violencia de la sociedad, *They Shoot Horses, Don't They?,* donde la desilusión con el sueño americano lleva al suicidio, o *Midnight Cowboy,* donde el vaquero texano, el héroe mitológico del *western,* fracasa en la realidad social de Nueva York.[69] Pero las películas norteamericanas se ablandan casi todas con cierta melancolía, de la cual varios *westerns* italianos carecían del todo. Películas como *Django* (1966), *I crudeli* (1967) e *Il grande silenzio* (1968), de Sergio Corbucci, o *Se sei vivo spara* (1967), de Giulio Questi, contaban historias cruentas, detrás de las cuales a lo mejor se

[69] De los valores clásicos del *vaquero* en esta última película sólo ha quedado una pose corrompida: trabaja como lavaplatos en Texas y va a prostituirse con las señoras adineradas de Nueva York.

esconda alguna idea de fatalidad arcaica, si no el puro nihilismo. Y en un mundo sin moral gobierna el derecho del más fuerte. En la famosa trilogía de dólares de Sergio Leone el héroe suele dedicarse a un materialismo bastante burdo y al final no se casa, como en los *westerns* norteamericanos, y ni siquiera muere, sino que después de haber eliminado a sus adversarios se lleva el dinero. Tal cinismo transporta ciertamente el mensaje de que este mundo no merece otra cosa.[70]

México fue uno de los escenarios predilectos de la nueva violencia, que culminaría en las matanzas desatadas en *The Wild Bunch*. Los cineastas no se inventaron este imaginario, que molestaba a los mexicanos porque lo relacionaban con la figura del multicitado *greaser*. Pero el supuesto descuido por la vida ajena y propia había atarantado a muchos observadores extranjeros, y en México mismo se cultivaba una imagen violenta del país. Basta leer el famoso capítulo "La fiesta de las balas", en *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán (1928; traducida al inglés en 1930, al alemán en 1932, al italiano en 1942)[71] o la descripción "del círculo de la muerte" que juegan los soldados villistas en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, tanto en la novela de Rafael Felipe Muñoz (1931; traducida al alemán en 1935, al italiano en 1944, al francés en 1965) como en la película de Fernando de Fuentes (1936).[72] "No vale nada la vida: la vida no vale nada", puso Carlos Fuentes como epígrafe a su novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962, traducida al inglés y al alemán en 1964, al francés en 1966, al italiano en 1967). El lugar común de que los mexicanos se ríen de la muerte hasta hoy se divulga como parte del folclore turístico.[73] Todo esto aportó a la violencia mexicana en el cine un tono grotesco, por ejemplo en la figura de Tuco en *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), de Sergio Leone; y, por lo general, los bandidos mexicanos en las películas extranjeras se ríen mucho y ruidosamente. "El Indio", el bandido principal en *Per qualche dollaro in più* (1965), incluso se carcajea del cartel con el que se lo busca. Pero en contraste con el *greaser* tradicional, los bandidos mexicanos en los *westerns* italianos son maestros del *colt*, el arma que define al héroe del Oeste. Y cuando Sergio Sollima le devolvió el cuchillo a Manuel "Cuchillo" Sánchez, protagonista perseguido por la justicia al

[70] "[L'argent] est le seule vrai moteur du comportement des personnages. Et surtout, c'est l'Amérique [...] Mais hors de l'Amérique, tout le monde fonctionne aussi sur l'argent. C'est un sujet universel. Comme la violence", Simsolo, *Conversation*, pp. 147-152.

[71] Guzmán, *El águila y la serpiente*, pp. 199-211.

[72] Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, pp. 94-102.

[73] Veáse Lomnitz, *Death*, por ejemplo pp. 52-57, 383-411.

servicio de los ricos en *La resa dei conti* (1966), señaló su estatus social: Cuchillo es pobre y su arma es la de su clase.[74] Pero en todo caso los mexicanos son, como amigos o enemigos, tan peligrosos como los protagonistas "blancos", y hasta Cuchillo mata a su perseguidor gringo en un duelo clásico. En los *westerns* italianos los mexicanos fueron por lo general bandidos, pero dado el relativismo de lo malo y de lo bueno que se manejaba, esto no tenía la misma carga moral que en las películas norteamericanas de antaño. Tuco, el bandido pícaro mexicano de *Il buono, il brutto, il cattivo*, le dice a su hermano monje que de donde ellos proceden hay sólo dos caminos para sobrevivir, ser cura o ser bandido, y la segunda opción es la más dura y la más valiente. De esta forma, en la representación de los bandidos mexicanos se integran elementos de rebeldía primitiva, el imaginario del carnaval en que el orden social se invierte, o el mito del bandido social, como lo encarnaban Robin Hood o Fra Diavolo, Jesse James o Billy the Kid.[75] Todo esto convirtió a los personajes mexicanos, percibidos en México como denigrantes, en objetos de fascinación para el público europeo, especialmente para los jóvenes, como lo sé por experiencia personal.

Había más razones que facilitaron que la imagen de la Revolución mexicana se hiciera atractiva para el *western*. Hay que tomar en cuenta que la Revolución mexicana apenas significó un desafío para los países ricos en donde estaban situadas las poderosas industrias cinematográficas. Hubo expropiaciones y tensiones con Estados Unidos, pero los problemas no se comparan con la amenaza que se sentía por la Revolución bolchevique o la maoísta. Los revolucionarios más radicales, como Villa y Zapata, habían sido eliminados y convertidos en mártires trágicos y hasta románticos, cuyo significado político quedó bagatelizado. La cada vez más dominante interpretación de la Revolución mexicana como revolución agraria,[76] que es explícita en la secuencia inicial de *Viva Villa!* (1934), no provocó necesariamente en el público norteamericano asociaciones con el comunismo. A partir del Homestead Act, de 1862, la adjudicación de propiedades individuales había sido un importante instrumento en la colonización del Oeste. El deseo de poseer un pedazo de tierra propio y la lucha entre ganaderos latifundistas y

[74] Sergio Sollima, entrevista con Mario Marsili, en Bruckner, *Leichen*, p. 14.

[75] De allí se explica la gran fuerza de Pancho Villa en la memoria revolucionaria, que supera a la de Madero y con creces a la de Carranza, representantes de una revolución burguesa, e incluso a la de Zapata. Hobsbawm, *Bandits*; la 4a. edición revisada de 2000 (Nueva York, New Press), lleva una fotografía de Pancho Villa en la portada.

[76] Véase por ejemplo Tannenbaum, *The Mexican Agrarian Revolution* (1930).

farmers forman el motivo central en varios *westerns*, unos muy conocidos, como *Shane* (1953), y en obras hoy olvidadas, como *The Call of the Heart* (1928) o *Drum Taps* (1933), con Ken Maynard, las que toman todas el partido por los *homesteader*. En *Jesse James* (Estados Unidos, 1939, Henry King), el protagonista se vuelve bandido precisamente después de que una compañía ferrocarrilera le quita las tierras a su familia. Debido a la analogía de motivos podría parecer inofensivo en términos políticos dedicarles películas a los revolucionarios mexicanos. Durante la guerra fría el tema se podía hasta usar para la propagada intervencionista. En películas como *Bandido* (Estados Unidos, 1956) las andanzas de un aventurero gringo podían ser narradas como demostración de los beneficios que tal intervención brindaba. En la bastante prepotente *Cannon for Cordoba* (Estados Unidos, 1970), un comando especial es encargado de eliminar al bandido autonombrado revolucionario Córdoba, una caricatura negativa del Pancho Villa, posterior al ataque a Columbus. Un miembro griego se niega a participar:

> —I will not go. There is a revolution of people down in Mexico. I will not help to put it down.
>
> —We will not go to attack the people, we are going after one man: Córdoba. You want to help the people?
>
> —You know I do.
>
> —Somebody is to get Cordoba out and that is it.

El griego muere en combate, Córdoba es eliminado, la tarea está cumplida.

Sin embargo, el tema recibió periódicamente una relevancia más subversiva, por ejemplo a raíz de la crisis de 1929 y las tierras que muchos *farmers* perdieron,[77] y en los años sesenta debido al replanteamiento crítico de la situación global, articulado en los mercados potentes del cine por el creciente movimiento estudiantil. Así, películas procedentes de Hollywood como *The Profesionals* o *The Wild Bunch* fueron leídas como parábola de la guerra de Vietnam. De forma más general, el viejo sueño de las revoluciones libertadoras resurgió dentro del mundo capitalista. Estaba mezclado con el

[77] Según Slotkin, fueron *Viva Villa!* (1934) y *Juárez* (1939) las que en esta época establecieron a México "as a mythic space in which certain kinds of political themes could be credibly projected, heightened by the association with a historical revolutionary movement, and played out as a thought-experiment in the problems of modern revolution", Slotkin, *Gunfighter Nation*, pp. 415-416.

ideario marxista, y a partir de las lecturas de autores como Frantz Fanon, sobre todo de *Les damnés de la terre* (1961; traducido al italiano en 1962, al español y al inglés en 1963, y al alemán en 1966) o Herbert Marcuse, se discutió si la revolución debería partir de los márgenes del mundo capitalista, es decir del Tercer Mundo.[78] La película italiana *Quien sabe?* critica el orden internacional, pero al mismo tiempo evoca los problemas del sur de Italia en términos de la problemática tercermundista. Al final el mexicano mata a su amigo gringo, que se ha aprovechado de su amistad para asesinar al general revolucionario, "y ahora regrésate a tus Estados Unidos", grita detrás del cadáver, agachado en un tren hacia el norte, que es sólo una paráfrasis del famoso "Yankee go home!".

En algunas de estas películas italianas se presenta la lucha de clases con una claridad que el cine mexicano no se permitía (y tampoco el de Hollywood). Cuando en *Quien sabe?* los campesinos ocupan una hacienda, su viejo patrón les pregunta si lo quieren matar sólo porque es rico; pero ellos le dicen que no, sino porque él había hecho todo para que ellos permanecieran pobres, y luego lo ejecutan y lo dejan tirado al margen de una gran fiesta. El ejemplo más gracioso es tal vez de *Il mercenario* (1968): cuando el bandido analfabeta Paco Román, con incipiente conciencia política y con una mujer desnuda en la cama, le pregunta a su socio, el mercenario polaco Sergei Kowalski, que le explique qué es lo que significa la Revolución, éste, apoyándose en el cuerpo de la mujer, le dice: la cabeza, ésa es la clase alta; el culo, la clase baja.[79] En la Revolución la clase baja quiere llegar a donde está la clase alta, es decir el culo busca reunirse con la cabeza, pero la dificultad consiste en que entre los dos está la espalda, la clase media, que se opone a tal reacomodo. La sutileza subversiva de la imagen está en que se burla del discurso corporativista de la derecha que explica la sociedad no como dividida en clases sino como un conjunto de partes orgánicas de un mismo cuerpo (la nación), y es la desarticulación de este cuerpo que lleva, si se logra, a la sociedad sin clases.

A veces se nota un trato polémico de la religión. En *Django* uno de los racistas gringos anda siempre con la Biblia bajo el brazo. En *Quien sabe?* figura un cura revolucionario que tira granadas en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, una referencia a los católicos revolucionarios lati-

[78] Christopher Frayling, "Wretched of the Earth".

[79] Me apoyo aquí en el doblaje alemán, más acentuado que el original italiano o la versión inglesa, que hablan sólo de ricos y pobres; en la versión española originalmente esta escena fue cortada; en México la película nunca se estrenó.

La familia de Juan Miranda en vías de convertirse en revolucionarios, en *Giù la testa*.

noamericanos a la Camilo Torres, muerto el 15 de febrero de 1966 (*Quien sabe?* fue estrenado en Italia el 7 de diciembre del mismo año). Cuando un clérigo tradicional del ejército le pregunta cómo puede estar con los bandidos, le contesta: "Cristo murió entre dos bandidos. Yo estoy con los pobres. Si eres cura deberías saberlo".[80] Y después le pega un tiro al servidor de las

[80] Éstas son las palabras del doblaje actual español; en la versión italiana se dice: "Dio è con i poveri e gli oppressi, se sei un buon prete devi saperlo", lo que es un poco más fuerte (citado según Giusti, *Dizionario,* p. 414).

fuerzas de la represión. Algo así era un elemento que el cine mexicano de la época evitaba a todo precio, para no evocar las luchas cristeras.

Muy europeo es el fenómeno de que en los movimientos de protesta de los años sesenta se debatiera la memoria todavía fresca del fascismo y del trauma de la segunda Guerra Mundial. Sobre todo Sergio Leone, en *Giù la testa,* se refirió con insistencia a esta experiencia. Leone renunció al menos parcialmente a la acostumbrada iconografía revolucionaria mexicana. Presenta una familia de bandidos rebeldes como una mezcla de personajes mexicanos y mediterráneos que sirve de reminiscencia de la resistencia italiana antifascista, o pone en escena masacres que se parecen a las matanzas perpetradas por los alemanes en diversas partes de Europa. Para el papel de un soldado desertor que esconde su uniforme con un largo abrigo civil y termina siendo fusilado, eligió a un actor que se parecía al joven Mussolini.[81]

Leone le mezcló a su historia mexicana, de esta manera, elementos sacados de otras historias de diferentes épocas. Una liberación de presos políticos evoca la gloriosa toma de la Bastilla. Tal proceder, semejante a la concepción posmodernista de la historia, ha sido criticado, entre otros, por Ziauddin Sardar, quien sostiene que, en última instancia, conduce a la parálisis política y a aceptar el *statu quo*.[82] Efectivamente, Leone usó su *plot* para presentar su profunda desilusión y su falta de fe en la acción política, y aunque no dijera nada bueno del mundo prerrevolucionario, tal postura desalienta cualquier intento de lograr un cambio. Estos argumentos ya fueron formulados por los críticos italianos de la época, y Leone lo confirmó con la anécdota de un empresario parisino que le regaló una botella de champán, agradecido porque sus hijos izquierdistas, por el impacto de *Giù la testa,* habían regresado a la casa paterna.[83] De esta forma, Leone pone una última nota al pesimismo de los *westerns* italianos arriba citados y roto sólo pasajeramente por algunos *westerns* revolucionarios como *Tepepa*, *Il mercenario* y sobre todo *Quien sabe?* Esta última termina con el grito de Chuncho a los pobres de este mundo: "¡Compra dinamita!". "El Dios de la revolución es el explosivo", diría Leone.[84] En *Giù la testa* nos presenta a un hombre que ya la tiene, pero sólo para acabar profesando: "Cuando comencé a utilizar la dinamita, yo también creía, tenía fe en muchas cosas, en todas, pero he

[81] Simsolo, *Conversation,* pp. 147-152.
[82] Sardar, *Postmodernism,* pp. 86-87.
[83] Frayling, *Sergio Leone,* p. 346; Simsolo, *Conversation,* p. 154.
[84] Simsolo, *Conversation,* p. 151 (la traducción es mía).

acabado creyendo sólo en la dinamita", y al final detona las bombas que tiene guardadas en su cuerpo. "[L]a Revolución mexicana de 1913 —dijo Leone— es mi pretexto para decir: 'Quien dice revolución, dice confusión'". Y esta confusión termina en la desesperación total. El revolucionario irlandés se vuela a sí mismo y el bandido mexicano vuelto revolucionario queda atrás sin nada, con el amigo muerto y con toda su familia exterminada.

CONSIDERACIONES FINALES

Ahora, si *Giù la testa* es también una mirada a la historia de Italia y de Europa y a la historia personal de su director a través de mitos internacionales, el del *western* y el de la Revolución mexicana, surge la pregunta de por qué Leone y otros directores no ambientaban su película en Italia o en Europa o en Vietnam, si éstos eran los temas que les interesaban. Leone mismo dio una primera respuesta:

> Me divierten enormemente todas las críticas que me reprocharon atreverme a realizar *westerns* siendo italiano. Porque de entrada, pienso que para evocar convenientemente una realidad hace falta cierto grado de distanciamiento, no pertenecer a ella [...] yo, que soy romano, jamás osaría hacer una película sobre Roma.[85]

A esta timidez, e independientemente de lo atractivo que todavía fue producir un *western* en Italia, puede agregarse otra interpretación, aunque hipotética, en analogía con lo que ya observamos sobre el cine en México: probablemente no era posible que los cines nacionales europeos o norteamericano trataran de forma directa con las llagas aún no cerradas de la historia nacional. Hubiera sido conflictivo y un tema sin interés para el gran público hacer una película tan pesimista sobre el fascismo o sobre la colaboración en Italia o en Francia, donde obras de este tipo empezaron a surgir precisamente en los años setenta: *L'armée des ombres* (1969, Jean-Pierre Melville), *Il conformista* (1970, Bernardo Bertolucci), *Lacombe Lucien* (1974, Louis Malle), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975, Pier Paolo Pasolini), *Novecento* (1976, Bernardo Bertolucci) o *Mr. Klein* (1976, película francesa, dirigida por el norteamericano Joseph Losey, con un guión del italiano Franco Solinas).[86] Incluso el serio Gillo Pontecorvo hizo sus películas políticas sobre el holocausto en Alemania (*Kapò*, 1960), la guerra de los franceses en Argelia (*La battaglia di Algeri*, 1966, prohibida en Francia hasta 1970-1971) y la rebelión anticolonial en el Caribe del siglo XIX (*Queimada*, 1969), pero nada sobre el fascismo en Italia. En Estados Unidos durante bastante tiempo no se hizo ninguna gran película sobre la guerra de Vietnam, salvo la burda propaganda *The Green Berets* (John Wayne), en 1968, el mismo año en que se rodaba *The Wild Bunch*. Hubo que esperar a que las tropas de Estados Unidos se retiraran de Indochina en 1973 para que se lamieran la heridas recibidas en producciones como *Coming Home* (1978, Hal Ashby), *The Deer Hunter* (1978, Michael Cimino) o *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola) (aunque todo se centre en la tragedia de los soldados estadounidenses como víctimas). Así, en los años setenta la presencia de la Revolución mexicana en el cine internacional pronto declinaba. En México, casi al mismo tiempo, el recurso discursivo e ideológico de la Revolución perdió vigor y, a nivel de la política oficial, con el gobierno de Carlos Salinas (1988-1994) quedó reducido a meros restos retóricos. Salvo una que otra rara excepción, también en México se clausuró la historia del cine de la Revolución.[87] El mito había cumplido con su función y no se necesitaba más.

Así queda una imagen polifacética. La mitificación no sólo roba a sus objetos su complejidad y su particularidad histórica, sino que asegura a la vez su memoria, encubriendo, sin embargo, lo no pronunciable. Pero la mitificación, y sobre todo la mitificación del mito, puede también ofrecer una posibilidad para hablar sobre situaciones no pronunciables ante un amplio público.[88] La duda sería si y cómo los mensajes del mito-mito fueron entendidos. En México, el problema con el cine extranjero sobre su Revolución fue (y es) ante todo que, probablemente por falta de distancia, estas películas no podían ser percibidas como mitificaciones de mitos sino sólo como simples ficcionalizaciones, y como tales ofendían, pues retaban todo lo que los mexicanos saben, o creen y quieren saber, sobre su país y su historia.

[85] Citado en Aguilar, *Sergio Leone*, p. 142.

[86] Había muchas películas sobre la época con anterioridad, pero éstas pusieron siempre su énfasis en la lucha contra los alemanes, es decir el enemigo externo, fortaleciendo de esta forma la idea de la nación unida; una de las pocas excepciones será *La lunga notte del '43*, 1960, Florestano Vancini.

[87] Vázquez Mantecón, "La presencia", p. 27.

[88] Colavincenzo, *"Trading Magic for Fact"*.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Carlos, *Sergio Leone*, Madrid, Cátedra, 1990.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

Assman, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Beck, 6ª ed., 2007.

Bazin, André, "Un western exemplaire: 'Sept hommes à abattre'", en André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Cerf/Corlet, 2008, pp. 241-247 (originalmente en *Cahiers du Cinéma*, agosto-septiembre de 1957).

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 2a. ed., 1979.

——, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1986.

Barthes, Roland, *Mitologías*, México y Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.

Bevc, Tobias, *Kulturgenese als Dialektik von Mythos und Vernunft. Ernst Cassirer und die Kritische Theorie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

Bleton, Paul, *Western, France. La place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, París, Société d'Edition les Belles Lettres/Encrage, 2002.

Bruckner, Ulrich B., *Leichen pflastern ihren Weg. Italo-Western Lexikon*, libro adjunto a *Sergio Sollima. Italo-Western Box* (3 DVD), Múnich, Koch Media, 2005.

Canby, Vicent, "Which version did you see?", en Stephen Prince (ed.), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Cambrigde y Nueva York, Cambridge University Press, 1999, pp. 207-208 (originalmente en *The New York Times*, 20 de julio de 1969).

Colavincenzo, Marc, *"Trading Magic for Fact", Fact for Magic. Myth and Mythologizing in Postmodern Canadian Historical Fiction*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2003.

Compo, Susan, *Warren Oates. A Wild Life*, Lexington, University Press of Kentucky, 2009.

Cruz, Laura y Willem Frijhoff, "Introduction: Myth in History, History in Myth", en Laura Cruz y Willem Frijhoff (eds.), *Myth in History, History in Myth*, Leiden, Brill, 2009, pp. 1-15.

Díaz Pérez, Olivia, Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, Madrid, Fráncfort y México, Vervuert/Iberoamericana, 2010.

Dixon, Wheeler Winson, "Re-Visioning the Western: Code, Myth, and Genre in Peckinpah's The Wild Bunch", en Stephen Prince (ed.), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Cambrigde y Nueva York, Cambridge University Press, 1999, pp. 155-174.

Ebert, Roger, "The Wild Bunch (1969)", *Chicago Sun-Times*, 29 de septiembre de 2002, http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?-AID=/20020929/REVIEWS08/209290304/1023.

Feder, Elena, "A Reckoning. Interview with Gabriel Figueroa", *Film Quarterly* 49/3, 1993, pp. 2-14.

Flores Villela, Carlos Arturo, "Pólvora, fusiles y sogas", en Pablo Ortiz Monasterio (coord.), *Cine y revolución y cine. La Revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010. pp. 77-95.

Frayling, Christopher, "The Wretched of the Earth", *Sight and Sound*, 3/6, 1993, pp. 26-29.

——, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, edición revisada 1998, repr. 2000.

——, *Sergio Leone. Something To Do With Death*, Nueva York, Faber and Faber, 2000.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, t. 5, *1952/1954*, México, Era, 1973.

——, *Historia documental del cine mexicano*, vols. 1, 7 y 15, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Conaculta/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.

——, *México visto por el cine extranjero*, vols. 1 y 3, México, Era/Universidad de Guadalajara, 1987-1988.

García Tsao, Leonardo, *Sam Peckinpah*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Xalli, 1990.

Giusti, Marco, *Dizionario del Western all'italiana*, Milán, Mondadori, 2007.

Göktürk, Deniz, "Moving Images of America in Early German Cinema", en Thomas Elsaesser (ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades. Film Culture in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, pp. 93-102.

Guzmán, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, México, Porrúa, 1995.

Hayes, Kevin J., *Sam Peckinpah: Interviews*, Jackson, University of Mississippi Press, 2008.

Hobsbawm, Eric, *Bandits*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1969.

——, "Introduction: Inventing Tradition", en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.

Joyner, C. Courtney, *The Westerners. Interviews with Actors, Directors, Writers and Producers,* Jefferson, McFarland, 2009.

Lomnitz, Claudio, *Death and the Idea of Mexico,* Nueva York, Zone Books, 2008.

Luna, Andrés de, *La batalla y la sombra (La Revolución en el cine mexicano),* México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1984.

Marías, Javier, "Ficción y recuerdo", en Javier Marías, *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine,* México, Random House Mondadori 2008, pp. 172-173 (originalmente en *El Semanal*, 30 de abril de 1995).

Miranda López, Raúl, "La mirada de los otros. El cine extranjero de la Revolución mexicana", en Pablo Ortiz Monasterio (coord.), *Cine y revolución y cine. La Revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010, pp. 183-203.

Mraz, John, "La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes", en Gustavo García y David Maciel (eds.), *El cine mexicano través de la critica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, pp. 79-98.

Muñoz, Rafael Felipe, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, México, Era, 2008.

Orellana, Margarita de, *El cine norteamericano de la Revolución mexicana (1911-1917)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

Ortiz Monasterio, Pablo (coord.), *Cine y revolución y cine. La Revolución mexicana vista a través del cine,* México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010.

Pérez Montfort, Ricardo, "Representaciones e historiografía en México 1930-1950" (en prensa).

——, "Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1950", en Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, pp. 299-321.

——, "La unidad nacional, 1940-1946", en Ricardo Pérez Montfort, *Cotidianidades, imaginarios y contextos. Ensayos de historia y cultura en México,* México, CIESAS, 2008, pp. 439-473.

Pick, Zuzana M., *Constructing the Image of the Mexican Revolution*, Austin, University of Texas Press, 2010.

Prince, Stephen (ed.), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1999.

——, "Introduction: Sam Peckinpah, Savage Poet of American Cinema", en Stephen (ed.), Prince, *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1999, pp. 1-36.

Ramón, David, "Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta hasta la fecha", en Aurelio de los Reyes *et al.*, *80 años de cine en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, pp. 93-120.

Reyes, Aurelio de los, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Rieupeyrout, Jean-Louis, *La grande aventure du western: du Far West à Hollywood, 1894-1963*, París, Éditions du Cerf, 1964.

Rieger, Dietmar, "Geschichte und Geschichtsmythos. Einige Überlegungen am Beispiel der Jungfrau von Orléans", en Stephanie Wodianka y Dietmar Rieger (eds.), *Mythosaktualisierungen. Tradierungs– und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform,* Berlín, De Gruyter, 2006, pp. 17-30.

Sanciprián, Nancy, *B. Traven en México,* México, Conaculta, 1991.

Sardar, Ziauddin, *Postmodernism and the Other. The New Imperialism of Western Culture,* Londres, Pluto Press, 1998.

Schrader, Paul, "Sam Peckinpah going to Mexico", *Cinema* 5/3, 1968, pp. 18-25.

Schweinitz, Jörg, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin, Akademie Verlag, 2006.

Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Seydor, Paul, "*The Wild Bunch*: The Screenplay", en Stephen Prince (ed.), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch,* Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1999, pp. 37-78.

Simsolo, Noël, *Conversation avec Sergio Leone,* París, Cahiers du Cinema, 1999.

Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America,* Nueva York, Atheneum, 1992.

Tannenbaum, Frank, *The Mexican Agrarian Revolution,* Washington, D. C., The Brookings Institution, 1930.

Thompson, Kristin, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis,* Princeton, Princeton University Press, 1988.

Vázquez Mantecón, Álvaro, "La presencia de la Revolución mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico", en Pablo Ortiz Monasterio (coord.), *Cine y revolución y cine. La Revolución mexicana vista a través del cine,* México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010, pp. 17-27.

Vega, Eduardo de la, "El cine mexicano en la encrucijada de las nuevas identidades", en Roberto Blancarte (coord.), *Culturas e identidades,* México, El Colegio de México, 2010, pp. 405-430.

Witzmann, Matthias, *Eigenes und Fremdes. Hispanoamerika in Bestsellern der deutschen Abenteuer– und Reiseliteratur (1850-1914)*, Múnich, Verlag Dr. Hut, 2006.

Wodianka, Stephanie, "Zur Einleitung: 'Was ist ein Mythos?' Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage", en Stephanie Wodianka y Dietmar Rieger (eds.), *Mythosaktualisierungen. Tradierungs– und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*, Berlín, De Gruyter, pp. 1-13.

Wodianka, Stephanie y Dietmar Rieger (eds.), *Mythosaktualisierungen. Tradierungs– und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*, Berlín, De Gruyter, 2006.

Womack, Jr., John, *Zapata y la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI Editores, 12a. ed., 1982.

Yankelevich, Pablo, "Asesinos, borrachos y bandoleros. El Estado mexicano ante la filmografía estadounidense en Latinoamérica (1919-1928)", *Iberoamericana. Lateinamerika-Spanien-Portugal 23/1* (=73), 1999, pp. 40-52.

Cartel italianc